POVIJEST SVJETSKE KNJIŽEVNOSTI

Copyright© 2003, Golden marketing, Zagreb
Sva prava pridržana

Nakladnik
Golden marketing
Jurišićeva 10, Zagreb

Za nakladnika
Ana Maletić

Recenzenti
prof. dr. sc. Pavao Pavličić
prof. dr. sc. Andrea Zlatar

ISBN 953-212-034-3

Milivoj Solar

Povijest svjetske književnosti

KRATKI PREGLED

Golden marketing
Zagreb, 2003.

Sadržaj

PREDGOVOR

PRETPOSTAVKE POVIJESTI SVJETSKE KNJIŽEVNOSTI

1.USMENA KULTURA. MITOLOGIJA

2.DREVNI ISTOK. TEMELJI VELIKIH RELIGIJA

3.ANTIKA

- A) Grčka književnost
- B) Rimska književnost

4.SREDNJI VIJEK

5.RENESANSA

6.BAROK

7.KLASICIZAM I PROSVJETITELJSTVO

8.ROMANTIZAM

9.REALIZAM

10.MODERNIZAM

- A) Esteticizam
- B) Avangarda
- C) Kasni modernizam
- D) Postmodernizam

UMJESTO ZAKLJUČKA

LITERATURA

KAZALO IMENA I ANONIMNIH DJELA

BILJEŠKA O AUTORU

PREDGOVOR

Napisao sam ovu knjigu potaknut kako prijedlogom nakladnika tako i, još više, žalbama studenata koje sam godinama slušao na ispitima u bilo kojem smislu posvećenim svjetskoj književnosti: "Kako da učim, profesore, gomile imena i naslova, od kojih većinu ne znam ni izgovoriti, i to iz knjiga najčešće nalik telefonskim imenicima, ili pak iz opsežnih rasprava o neznatnom dijelu svekolike građe koju bih morao svladati?" Uzalud sam ih uvjeravao da kad već studiraju književnost, onda je valjda i vole, a ako je vole neka čitaju književna djela raznih vremena i naroda, pa će im se neki red i poredak sam nametnuti, a onda ga mogu upotpuniti priručnicima. Njihovi su odgovori uvijek podsjećali na izvorni smisao Hipokratova aforizma *Ars longa, vita brevis*: vrijeme im se uvijek činilo odveć kratko da bi dospjeli nekako naučiti čega to sve ima, i što je to važno, u mnoštvu djela autora, epoha, razdoblja i književnih pravaca.

Ne vjerujem, dakako, da im ova knjiga može biti od bitne pomoći; ni Hipokrat svakako nije držao da njegove izreke mogu nadomjestiti mukotrpno učenje umijeća liječenja. Želio sam jedino pokazati da se sve može i okrenuti; da se može pokušati poći od projekcije i takve cjeline kakva nam zbog mnogih razloga nikada neće moći biti doista i u pravom smislu riječi pregledna. Nisam se pri tome zavaravao: pregled povijesti svjetske književnosti teško da može biti nešto drugo doli svojevrsna priča o pustolovinama ljudskog duha koje vjerojatno ujedinjuje jedino činjenica što se mogu, barem danas i barem s jednog određenog stajališta, shvatiti kao pokušaj da se ostvare ako već ne posve iste, a ono vrlo slične svrhe. Ta se priča, dakako, temelji na činjenicama. Podatke nisam mogao izmisliti, a zbog namjene knjige pokušao sam se ograničiti na ono što uglavnom nije prijeporno; sporno je samo s kolikim sam pravom toliko toga izostavio. U općoj zamisli, karakterizacijama i raščlambama na epohe nastojao sam se osloniti na tradiciju, osobito naše znanosti o književnosti, ali velikim dijelom to su naprosto morale biti osobne zamisli. To će reći kako bih volio da mi čitatelji "ne povjeruju na riječ", nego da ih knjiga potakne na usporedbe, provjere i nadopune, možda i u posve drugačijim okvirima. Učenicima i studentima ona bi tako mogla pomoći kao početna orijentacija, a ljubitelje književnosti bi možda mogla barem malo pokolebati u čestom uvjerenju kako je povijest književnosti odveć zamorna. Ipak, moram reći i to da je, unatoč priručničkom i popularnom karakteru, ova knjiga nastala i zbog uvjerenja da

je naše doba do te mjere prijelomno da ga naprosto moramo pokušati odmjeriti prema cjelini svjetske povijesti. To je filozof Karl Jaspers bio izrekao već prije pola stoljeća, a osobno držim kako se danas može razabrati da se i književnost grana i raslojava do te mjere da se moramo zapitati postoji li uopće neka zajednička osnovica i hoće li, na kraju, televizija i Internet sve potpuno izmijeniti. Zato onaj tko pokušava govoriti o "stablu" na kojem su se razgranale tako brojne i raznolike "grane i grančice" mora imati na umu staru izreku "ne može se ne griješiti", no rekao bih da ipak nije samo izraz nostalgije ako se prisjetimo i Hegelove teze: "Istina je cjelina."

U Zagrebu, u prosincu 2001.

Autor

Uvod

PRETPOSTAVKE POVIJESTI SVJETSKE KNJIŽEVNOSTI

Nazivi "povijest književnosti" i "svjetska književnost" često se rabe ne samo u znanosti o književnosti nego i u svagdašnjem govoru, pa se čini da ne bi smjelo biti odveć sporno povezati ih u "povijest svjetske književnosti". Svakome je poznato da se istražuju i opisuju povijesti književnosti pojedinih država i naroda, pokrajina ili pak vrlo velikih kulturnih zajednica, pa zašto da se tako ne obuhvati i cjelina poznatih nam književnosti cijeloga svijeta? I zaista, takvih pokušaja ima, i oni se provode na dva temeljna načina: prvi je da se redom, jedna za drugom, opisuju sve književnosti, a drugi je da se izaberu i kronološki poredaju najveći pisci i djela svih vremena i naroda. Ipak, razmotre li se pomnije oba načina, nije teško zapaziti da se i u jednom i u drugom kriju tako brojne teškoće i protuslovlja da je smislenu i sustavnu povijest svjetske književnosti naprosto nemoguće znanstveno utemeljiti.

Povijest je književnosti, vrijedi se najprije prisjetiti, kasna tvorevina više od dvije i pol tisuće godina stare tradicije razmišljanja o književnosti. Prije devetnaestog stoljeća samo je rijetkim i osamljenim misliocima palo na pamet da bi neku veću važnost u spoznaji književnosti mogla imati činjenica da se književna djela mogu razvrstati u vremenu. Književnost je shvaćena kao obrt, umijeće odnosno vještina - *tékhne*, kako se redovno prema grčkom označavala - pa je mnogo pozornosti i duhovnog napora uloženo da se prouče načini kako valja oblikovati jezične tvorevine da one postanu književnim djelima. Temelj je za to nađen u "uzorima": pretpostavljalo se da su vrhunska književna djela već napisana, pa tko želi dalje "lijepo i dobro" pisati, u načelu mora oponašati takve uzore. Valja pri tome odmah napomenuti da neki pojam koji donekle odgovara današnjoj svjetskoj književnosti tada nije upitan: uzori su traženi u *Bibliji* te u grčkim i rimskim klasicima, nešto kasnije često i u nekih talijanskih i francuskih pisaca, pa tko je želio spoznati što je književnost, morao se baviti - "danju i noću", kako je glasila uzrečica - studijem klasika. Vremenski redoslijed kojim su nastajala uzorna književna djela nije se držalo važnim ni vrijednim osobitog istraživanja. Da povijest ima pri spoznaji književnosti neku bitnu ulogu, na to, uz vrlo rijetke izuzetke, nitko nije niti pomišljao. Spomenimo čak i to da ni vrijeme samo nije

shvaćano onako kako se nama danas čini očiglednim. Ono se "kretalo u krugu", ili je značilo neki "raspon" između poznatog početka i poznatog kraja.

Kada se pak sve to u devetnaestom stoljeću postupno izmijenilo, povijest je dobila ono značenje koje je i danas zadržala, ali književnost je pri tome uvelike izgubila univerzalnu vrijednost općepriznate "tehnike" i postala je uvijek samo, da tako kažemo: "pojedina književnost"; književnost se bitno vezala uz jedan jezik, pa tako najčešće i uz jedan narod. Povijest književnosti bila je tako u temeljnoj zamisli povijest književnosti ograničena na prostor nekog naroda i/ili jezika, što se lako može objasniti analogijom s jezikom: prirodi jezika pripadaju razlike koje ga bitno određuju; postoje samo mnogi i raznoliki jezici, i svaki ima svoju povijest. To, uostalom, razabiremo i u svagdašnjem govoru: "svjetski jezik" ili je umjetni jezik poput, primjerice, esperanta, ili je jezik koji ima mnogo govornika i veliko značenje u međunarodnom sporazumijevanju, no nipošto nije pojam koji bi okupljao sve poznate jezike. Ako se tako razmišlja i o književnosti, svjetska književnost mogla bi biti tek nabrajanje pojedinih književnosti, ali povijest bi pri tome pripadala jedino svakoj ponaosob; jedinstvena povijest svjetske književnosti bila bi naprosto fikcija.

Tijekom, osobito, druge polovice devetnaestoga stoljeća znanost o književnosti doista je tako i postupala. Pisale su se iscrpne i opsežne povijesti književnosti pojedinih jezika i naroda, jer se smatralo da se jedino tako i može spoznati što književnost zapravo jest: ona je - držalo se- upravo i jedino ono što njezina povijest otkriva, a to je uvijek povijest nečega što nije bilo određeno autonomijom književnih vrijednosti, nego nekom općom idejom o pokretaču ili pak konačnom cilju povijesti. No, paradoks je takvog istraživanja ubrzo izašao na vidjelo: što su znanstvenici pomnije proučili književne spomenike nekog naroda, to im je postalo jasnije da se nijedna književnost nije razvijala bez brojnih veza i odnosa s drugima. Pisci su svagdje uporno prevodili, preuzimali teme, motive i književne oblike iz drugih književnosti, rabili opće simbole i oslanjali se uglavnom u europskim književnostima na svima zajedničku tradiciju kršćanstva i klasične antike. Metoda se uspoređivanja tako sama nametnula, a kao njezin rezultat nastala je i posebna disciplina, komparativna povijest književnosti. Uvjerenje da se nijedna posebna književnost ne može razumjeti bez šireg, svima zajedničkog konteksta, naraslo je tako sredinom dvadesetog stoljeća do potpunog okreta: glasoviti njemački povjesničar književnosti Ernst Robert Curtius proglasio je svaku posebnu povijest književnosti fikcijom.

Na tragu zahtjeva za proučavanjem komparativne povijesti književnosti, koju su osobito razvili Ferdinand Baldensperger i Paul van Tieghem u Francuskoj, nastala je i zamisao da bi se upornim i temeljitim istraživanjem povijesnih veza i odnosa mogla izgraditi i takozvana opća povijest književnosti. Iscrpna su istraživanja, naime, pokazala da europske književnosti ne samo učestalo razmjenjuju iskustva i - kako se to obično kaže - "utječu" jedna na drugu nego da ih i sve povezuje zajedničko iskustvo

biblijske i grčke mitologije. Teme, likove, opći svjetonazor, pa i određene dileme koje se kreću uvijek u istom obzoru, nije bilo teško razabrati, pa je to dovelo do teze o zajedničkom podrijetlu, a na njoj je zasnovan i pojam onoga što je nazvano "europskim kulturnim krugom". Povijest književnosti, proširena komparativnim istraživanjem, tako bi se načelno mogla proširiti do povijesti književnosti europskog kulturnog kruga. U skladu s tom zamisli doista se i danas provode opsežna istraživanja, a njihovi se rezultati objavljuju u mnogim knjigama i zbornicima.

No, načelne teškoće i paradoksi time nisu uklonjeni; pojavili su se i opet zbog dva temeljna razloga. Prvi je teorijske, štoviše donekle filozofske prirode, a drugi je, premda također zasnovan na temeljnim teorijskim pitanjima, najlakše razabrati u praktičnoj izvedbi, odnosno u načinu kako bi se uopće moglo napisati neku povijest književnosti europskog kulturnog kruga. Glavno bi se pitanje pri tome moglo postaviti ovako: ako se radi o zajedničkom podrijetlu i na njemu zasnovanim kulturnim krugovima, kako objasniti zapravo obrnut razvitak od očekivanoga: prirodni razvitak jezika ide u pravcu raznovrsnosti - tzv. indoeuropski jezici, na primjer, bili su nekad u najmanju ruku vrlo slični, ako već i nisu činili jedan zajednički jezik - a sve književnosti upravo su danas mnogo sličnije nego što to bijahu u prošlosti. Prisjetimo se da je teoretičar medija Marshall McLuhan već prije tridesetak godina govorio o svijetu kao "globalnom selu", upozoravajući jedino na radio i televiziju; nema nikakve sumnje da je taj proces posljednjih godina još daleko više napredovao. A to je, dakako, moralo djelovati i na književnost: međusobni odnosi i utjecaji europskih književnosti s onima Indijskog potkontinenta i Dalekoga istoka, pa čak i s nekima koje donedavna bijahu držane sasvim "rubnim" i svjetski nevažnim područjima, danas su neusporedivo veći i važniji nego u prošlosti. Kulturni krugovi ispreplećuse i prožimaju, a to bi se teško moglo objasniti ako se radi jedino o zajedničkom podrijetlu koje bi uvjetovalo zajednički razvoj i omogućilo da se on opiše u jedinstvenoj zajedničkoj povijesti.

To neprijeporno potvrđuje da se, kada govorimo o svjetskoj književnosti, mora prije svega voditi računa o međunarodnoj komunikaciji. A to je pak već davna zamisao koju je imao na umu prije gotovo dva stoljeća velikan njemačke književnosti Johann Wolfgang Goethe; on je, naime, već tada upozorio da rastu i nezadrživo jačaju veze između pojedinih nacionalnih književnosti, pa se može očekivati kako će nastati nova, svjetska književnost, koju će karakterizirati jedinstvo u raznolikosti: sve će kulture i narodi govoriti o vlastitim iskustvima, no zbog međusobnog upoznavanja i prevođenja postupno će se izgrađivati jedinstveno svjetsko iskustvo književnosti kao umjetnosti.

Ako se tako naglasak stavi na komunikaciju, težište u razmatranju književnosti premješta se s jezika na umjetnost. I to zaista, čini se najprije, otvara nove mogućnosti i za shvaćanje povijesti svjetske književnosti. Ako je, naime, književnost "nadograđena" na jezik u tom smislu da je upravo ta

"nadgradnja" povezuje s ostalim umjetnostima, onda zašto da se povijest književnosti ne zamisli poput povijesti glazbe, arhitekture ili slikarstva, na primjer, koje barem bez tako velikih teškoća mogu obuhvatiti i cijeli svijet? A tome u prilog govori i uloga, važnost i značenje prijevoda: književnost se, barem jednim velikim dijelom, može prevoditi, i upravo su prijevodi osigurali onu zajedničku sudbinu o koju se oslanjaju teze o kulturnim krugovima. Europski narodi nisu samo preveli *Bibliju* te grčke i rimske klasike, nego su upravo ti prijevodi omogućili da ne samo književnost nego i cjelokupna kultura "krene" u određenom smjeru.

Povežu li se tako dvije zamisli, jedna o sve većoj uzajamnoj komunikaciji koja danas prelazi i granice kulturnih krugova, a druga o svjetskoj književnosti kao jedinstvu u raznolikosti pojedinih umjetničkih književnih djela, dobivamo dvije moguće okosnice za povijest svjetske književnosti, koje ujedno otprilike odgovaraju i dvama spomenutim načinima na koje se piše povijest i svjetske književnosti: na jednoj bi se morala izgraditi neka vrsta opće povijesti književnosti, a druga bi morala uzeti u obzir pretežito estetske kriterije, pa prema njima izabrati najbolja djela svih vremena i naroda.

Obje okosnice, međutim, odmah gube na uvjerljivosti kada se susreću s problemima izvedbe, a oni s jedne strane proizlaze iz uobičajenog shvaćanja razvitka i napretka, a s druge strane iz gotovo nerješivih teškoća u kriterijima izbora.

Povijest je, naime, danas uglavnom mišljena kao slijed u vremenu koji prati i nastanak novoga, pa prema tome odgovara u najširem smislu riječi i pojmu razvitka. Ne mora, dakako, biti riječ o doslovnom napretku, no dugo se činilo nemogućim pravac povijesnog kretanja shvatiti drugačije nego kao napredak, nazadak ili stagnaciju. A kada je riječ o razvitku književnosti, nije teško zapaziti da takvi pojmovi baš i nisu prikladni, a još manje primjereni. Tko će danas ustvrditi da je Vergilije veći - ili manji - pisac od Homera, Dante od Vergilija, Goethe od Dantea, a tako bismo mogli nastaviti unedogled. S druge pak strane gledano, povijesne promjene, pa i nešto u svakom slučaju nalik razvitku, ipak postoji: tko može reći da srednjovjekovna književnost nije drugačija od suvremene, a koja to povijest književnosti ne opisuje nešto poput razdoblja procvata i razdoblja opadanja? No, na svjetskoj razini procesi razvitka pojedinih književnosti naprosto se ne mogu uskladiti: u ranom srednjem vijeku, primjerice, poezija je cvjetala u Kini, ali tamo nije kasnije bilo renesanse ili baroka. Prema tome, ako bi se i mogli opisati neki razvojni nizovi, oni su za cjelinu svjetske književnosti u tolikoj mjeri neusklađeni da su gotovo besmisleni. Pa ipak, kako onda uopće govoriti o povijesti književnosti, ako potpuno zanemarimo one i onakve razlike između prošlosti i sadašnjosti kakve nam se čine bitnima za bilo kakav opis bilo kako zamišljene povijesti književnosti?

Čini se dakle nužnim da se opredijelimo za izbor prema estetskoj vrijednosti. Povijest književnosti koja ne priznaje autonomiju književnosti naprosto ne može biti povijest *književnosti*. Ipak, oslonimo li se samo na

estetski kriterij, čak uz pretpostavku da se može postići neki kakav-takav stupanj suglasnosti o najboljim djelima, na svjetskoj razini otvara se nov, težak problem koji proizlazi iz prirode književnosti. Znanstvenici se, naime, uglavnom slažu da književnost ima određene značajke zbog kojih je držimo umjetnošću, no ona je ipak jezična djelatnost koja je istovremeno i uža i šira od i tako neodređenog pojma umjetnosti. Uža je ako danas književnošću držimo i djela koja nemaju namjeru ostvariti visoke umjetničke vrijednosti, a šira je opet ako značenje i važnost mnogih djela koja držimo književnošću daleko nadilaze okvire koje pripisujemo djelatnosti umjetnosti. Na svjetskoj razini, nadalje, pitanje je s kojim pravom govorimo o estetskoj dimenziji djela koja bijahu sveti, pa tako u svakom pogledu obvezni tekstovi? I, na kraju, što je s kulturama koje nešto poput estetske vrijednosti nikada nisu mogle ni zamisliti?

Povijest svjetske književnosti, proizlazi otud, naprosto nema nikakvog čvrstog oslonca ni u istraživanju, ni u teorijskom nacrtu. To je doista načelno teško osporiti. Pa ipak, u tom pogledu postoji jedna začudna činjenica: svuda u svijetu danas ne postoje samo znanstvenici nego i cijele institucije koje se bave svjetskom književnošću; ona se na ovaj ili onaj način predaje ne samo na sveučilištima nego u nekoj mjeri čak i u srednjim školama. I što možda još više začuđuje, razlike u tome što ulazi u "predmet" povijesti svjetske književnosti znatno su manje nego što bi se na temelju opisanih teškoća i nedoumica moglo očekivati. Premda su one znatne jer su obilježene pripadnošću nekom narodu, državi i kulturnom krugu, čini se da ipak nema gotovo nikakvih sporova o tome kako valja uključiti, na primjer, *Ep o Gilgamešu*, Homera, *Bibliju*, Konfucija, *Mahâbhâratu*, Vergilija, Cervantesa ili Shakespearea, pa i još kakvih pedesetak djela i autora. Štoviše, čak i kad govorimo o suvremenosti, gdje bi se mogla očekivati velika nesuglasja, mnogo se češće javljaju ista imena - Proust, Kafka, Bulgakov, Faulkner, Borges, Calvino, Márquez, na primjer - nego što bi se moglo pretpostaviti. Čini se tako da unatoč tome što se povijest svjetske književnosti ne može neprijeporno ni u nacrtu utemeljiti, a kamoli dobro teorijski obrazložiti, ipak kao da svi znaju što je zapravo povijest svjetske književnosti.

Na takvom se znanju dakako ne može izgraditi ni pregled koji nema namjeru razriješiti načelna znanstvena i filozofska pitanja, ako nismo unaprijed svjesni što sve naprosto moramo pretpostaviti. Te pretpostavke, međutim, i nije tako teško jednostavno objasniti.

Prva je pretpostavka da je povijest svjetske književnosti moguća jedino kao projekcija, i to kao projekcija samo s jednog mogućeg motrišta. Obzor u kojem obuhvaćamo književnosti cijelog svijeta naprosto je uvijek određen motrištem koje pripada kako jednom autoru tako i, što je presudnije, njegovoj vlastitoj književnosti, i njegovom jeziku i kulturi te znanju koje je unutar te kulture jedino i mogao steći. Obzor, nadalje, dakako pripada i povijesnom trenutku u kojem se on našao; nema neprijepornih i općeprihvaćenih kriterija izbora, nema karakterizacija pisaca, djela i razdoblja koja ne bi bila sporna i

koja ne bi bila uvjetovana osobnim iskustvom, ukusom i znanjem s kojima autor raspolaže.

Druga se pretpostavka odnosi na shvaćanje povijesti i autonomiju književnosti. Dakako da se povijest književnosti ne može napisati ako se ne pretpostavi da se književnost načelno može razlikovati od filozofije, od znanosti, od religije i od svake druge jezične djelatnosti. To nas doduše ograničava na samo jedan aspekt pristupa, no on se može održati ako okvirno jedino pretpostavimo da književnost prenosi neka iskustva i znanja koja se inače, drugačijim načinima jezičnog izražavanja, ne bi mogla prenijeti, pa ne bi ni postojala.

Jasno je, međutim, i to da književnost nije neovisna o povijesti kulture u najširem smislu i da je tako samo jedan izraz kulture kao cjelovitog načina života. A to će reći da u onome što bismo mogli nazvati "razvitkom" književnosti djeluje više činitelja, po svoj prilici potpuno različitih u načinima kako zapravo djeluju. Kao što, na primjer, u biološkoj evoluciji djeluju s jedne strane genetske mutacije, a sasvim na drugi način i potpuno neovisno o njima prirodni odabir, tako i u razvitku književnosti - koji je opet mnogo složeniji od biološke evolucije, jer se radi o svjesnoj ljudskoj djelatnosti - mora postojati složen splet povijesnih okolnosti, cjelokupne kulturne tradicije, isključivo književne tradicije koja se razvija u nekoj mjeri autonomno, te utjecaja religije, znanosti, filozofije i politike. U najširoj perspektivi povijesti svjetske književnosti to se ipak naprosto mora u velikoj mjeri zanemariti: golem prostor i vremenski obuhvat onemogućuju da se odgovarajuća pozornost posveti cjelini okružja u kojem se svjetski vrijedna književna ostvarenja nužno pojavljuju.

I, konačno, treća se pretpostavka odnosi na književne epohe. Da je neka potreba razvrstavanja povijesnog slijeda, koji obuhvaća kakvih pet tisuća godina naprosto neupitna, vjerojatno i nije potrebno posebno obrazlagati. Također se čini uvjerljivim da je u nekim duljim razdobljima barem dominirajuće zajedništvo mnogih književnosti, koje onda upozorava da bi se moglo govoriti o velikim svjetskim književnim epohama, koje barem u nekoj mjeri ujedinjuju zajednički sustav književnih vrsta i barem kao krajnje uvjetna okvirna zajednička poetika. Pri tome je nerješiv problem što ne postoji iole jasna vremenska određenost prema kojoj bi barem veći broj svjetskih književnosti prolazio u vremenu iste ili barem vrlo slične razvojne stupnjeve. Evolucijska shema, prema kojoj bi svekolika književnost prolazila manje ili više iste stupnjeve do konačne svrhe - bez obzira na to što je nenadmašno izvedena u Hegelovom filozofskom sustavu - danas pripada prošlosti. I u tom pogledu čini se da se književnost razvija više kao svijet životinja i biljaka nego kao djelatnost određena unaprijed zadanim konačnim svrhama. Dakako, analogija se ni u kojem slučaju ne smije doslovno shvatiti; ona jedino upozorava kako i u književnosti postoji prirodna težnja prema raznovrsnosti, kako se i u njoj neki stari oblici zadržavaju, neki izumiru, a neki se posve novi pojavljuju i održavaju dulje ili kraće vrijeme, usporedo s

arhaičnim oblicima, pri čemu, dakako, bitnu razliku čine velika ostvarenja, koja se u recepciji zadržavaju i zbog toga što se njihovo osobito značenje može uvijek iznova i drugačije tumačiti.

Velike književne epohe pri tome se očito mogu samo arbitrarno odrediti, no bez njih bi povijest svjetske književnosti postala naprosto popis velikih pisaca i njihovih djela, bez ikakva konteksta koji bi barem uglavnom upozorio da su ona nastala u okvirima drugačijim nego što je onaj u kojem danas razmišljamo o svrsi, značenju i konačnom dosegu književnih vrijednosti. Nema nikakve sumnje da pomno istraživanje tijeka književnosti unutar suženog obzora mora primijetiti da nije moguće pouzdano utvrditi kada, u kojem rasponu i u kojem opsegu, doista na nekom prostoru prevladava neka zajednička okvirna poetika, pa se rasprave o književnim epohama, kako načelno o njihovom postojanju i opravdanosti, tako i o svakoj pojedinačno, uvijek nanovo vode bez konačnog zaključka. No, podjednako tako nema sumnje da cjelokupnu povijest svjetske književnosti nekako moramo "razdijeliti", kako bismo je uopće mogli nekako "prikazati". Čini se da ni pri tome nije naodmet usporedba s paleontološkim epohama: nazivima kao kambrij, kreda ili jura sigurno nisu obuhvaćeni nikakvi stupnjevi biološke raznovrsnosti u svim vidovima i u cjelokupnom opsegu, pa ipak su oni nužni ako se želi opisati "povijest životinja", a kada se pritom kaže da su u jednoj epohi dominirali dinosauri, a u drugoj samo jednostanični organizmi, takvo pojednostavnjivanje nikoga ne zbunjuje.

Ako smo svjesni tih pretpostavki, povijest svjetske književnosti očito mora biti naprosto neka vrsta ogleda o svjetskoj književnosti, takvog ogleda kakav poštuje težnju našeg doba da nekom poviješću objasni sve što postoji. Pa, ako danas svatko misli da može napisati - ili barem ispripovijedati - povijest vlastitog života, ako znanstvenici uporno pišu povijesti gradova, država i naroda, pa i povijesti životinja, Zemlje i Sunčevog sustava, sve do povijesti i samog vremena koje je - kažu fizičari - krenulo u velikom prasku prije nekih petnaest milijardi godina, onda ni povijest svjetske književnosti ne može biti suvišna. I, ako fizičari kažu da se o povijesti svemira može pisati jedino kao o teorijskoj projekciji na temelju dosad poznatih podataka, zašto da se i znanost o književnosti u svojim okvirima ne okuša u takvoj projekciji, na temelju znanja koje ona pokušava ne samo skupiti nego i povezati u neku preglednu cjelinu?

1.

USMENA KULTURA. MITOLOGIJA

Povijest književnosti najčešće počinje prvim zapisima na nekom jeziku, ponekad navodi i neka svjedočanstva o usmenom stvaralaštvu, a zatim ubrzo prelazi na takve tekstove kakvi se barem u najširem smislu riječi mogu shvatiti kao književnost. Premda bi ga se moglo i osporavati, takav postupak uglavnom zadovoljava ako se radi o nekom prostorno, vremenski ili jezično određenom području, jer je izabrani aspekt pristupa takoreći unaprijed odredio što bi mogla biti "pretpovijest", a što prava povijest književnosti. No, kada se radi o najširem obzoru svjetske književnosti, teškoće oko pitanja o početku povijesti književnosti uvelike narastaju. Prvi, naime, poznati nam pismeni zapisi svode se na podsjetnike pamćenju, jer je prvobitno pismo bilo daleko od toga da se njime može zabilježiti nešto poput književnosti. S druge pak strane najstariji tekstovi, koji sigurno imaju glavne značajke književnosti, poput nekih egipatskih himni, *Epa o Gilgamešu* ili *Ilijade*, do te su mjere složeni, pomno oblikovani i usavršeni, da se naprosto mora pretpostaviti kako im je prethodio dug proces u kojem su oni prije na kraju nego na početku. A tome valja dodati i problem prenošenja: indijske *Vede* kasno su zapisane, no, prema opravdanim procjenama, u nepromijenjenom obliku stare su najmanje 3500 godina. Povijest svjetske književnosti susreće se tako s pitanjem početaka književnosti gotovo kao s paradoksom: ili započinje književnošću koja je sasvim nalik današnjoj, pa poput epa počinje izlaganje kada su događaji već na kraju, ili mora samo nagađati kakva bi to mogla biti "prvobitna književnost".

Suvremena lingvistika i semiotika, naime, tvrde da je jedna od bitnih značajki jezika da se njime mogu graditi alternativni svjetovi, da se može lagati, izmišljati, ali i utemeljiti nešto što će tek postati zbiljom i istinom. Ako je tome tako, književnost bi morala biti stara kao i jezik. što će reći kao i čovječanstvo. No, u tom slučaju o postanku književnosti još je teže bilo što pouzdano utvrditi nego kada se radi o postanku čovjeka ili postanku jezika. Prijelaz od signalnog jezika, kojim se služe i životinje, do simboličnog jezika

koji je - barem se tako čini - svojstven jedino ljudima, nije u znanosti ni izdaleka zadovoljavajuće razjašnjen, a književnost se očito mora pripisati tek drugome, s time da se razjasne i dodatne razlike u funkcijama. Stari su narodi tako i to pitanje prepustili mitologiji: osobito stih, kao nedvojbeno načelo razdiobe u funkcijama jezika, držali su najčešće darom bogova. Ako time nismo zadovoljni, neku bismo pomoć mogli jedino potražiti u iskustvima etnologije s jedne strane, a s druge strane psihologije dječjeg usvajanja jezika.

Ipak, obje analogije valja uzeti vrlo oprezno. I one ljudske zajednice koje nam se zbog tehničke kulture čine krajnje arhaičnima - pa pomišljamo da su zastale na nekom prvobitnom stupnju razvitka - bez izuzetka raspolažu već razvijenim jezikom, kao i razgranatim iskustvima različitih uporaba jezika. A proučavanje načina na koji djeca usvajaju jezik, opet, jedva da išta može reći o počecima jezika, jer djeca to čine u već razvijenoj jezičnoj zajednici, uz pomoć odraslih i u okolnostima koje se ne mogu ni uspoređivati s onima na početku povijesti ljudskoga roda. Čini se tako da povijest književnosti nema što reći o razdoblju pretpovijesti koje pravoj povijesti prethodi, osim da je to očito mnogo dulje razdoblje od onoga koje uglavnom opisujemo. A to ipak uzrokuje malu nelagodu: ako čovječanstvo postoji već nekih tri milijuna godina, ako artikulirano govori najmanje pola milijuna godina, ako pokapa svoje mrtve - što govori o nekom kultu - već najmanje sto tisuća godina, a uspijeva u spiljama crtati zadivljujućom vještinom najmanje kakvih šezdeset tisuća godina, onda ograničiti se na nekih pet tisuća godina zapisanih spomenika nije odveć utješno.

Zbog toga se povijest svjetske književnosti mora barem pokušati osloniti ako na ništa drugo a ono na iskustvo o istraživanju književnosti koja je prethodila onoj zapisanoj, a za koju se uglavnom rabi neprikladan naziv "usmena književnost". Nezgodan pri tome nije samo naziv koji u hrvatskom upućuje na "knjigu" - nego i činjenica da je uvelike sporno može li se nešto što se prenosi isključivo fluidnom usmenom predajom, pa nema neki utvrđeni tekst, držati načelno istovjetnim onome što se, opet neprikladno, naziva "pisanom književnošću". Ipak, nije prijeporno da se počeci književnosti moraju tražiti u nečemu što odgovara usmenoj književnosti. Točno je da se danas ta dva "oblika" književnosti uvelike razilaze, da obavljaju različite funkcije i čine različite tipove komunikacije, no nitko ne sumnja da je književnosti bilo i prije pisma, niti itko može sumnjati da je neka vrsta "usmene fiksacije" prethodila zapisanim tekstovima, primjerice, *Ilijade* ili *Veda*. A upravo zbog toga je u znanosti o književnosti započela rasprava o odnosu usmene i zapisane književnosti. Već je tako krajem osamnaestoga stoljeća Friedrich August Wolf pokrenuo takozvano "homersko pitanje", ustvrdivši da Homerovi epovi samo prema legendi pripadaju jednom autoru, a zapravo su nastali povezivanjem usmenih pjesama koje su postojale, i koje su se razvijale, znatno prije izuma pisma. Rasprave o tome - valja napomenuti - nisu ni do danas potpuno završene, no one su u svakom slučaju otvorile za povijest svjetske književnosti presudno pitanje: Što se može reći o

pretpovijesti književnosti?

Pitanje je u naše doba dobilo okvire šire od onih zacrtanih u "homerskom pitanju", jer ne radi se samo o tome jesu li, i kako, neki pojedinci skupili, povezali ili konačno oblikovali neke postojeće jezične tvorevine, nego se radi o tome možemo li uopće rekonstruirati književnost koja je pripadala takvoj kulturi kakva se nije služila pismom, jer ga naprosto nije uopće poznavala ili se pak njime koristila u krajnje ograničenim okvirima. Mi danas, naime, živimo u kulturi koja je dotle prožeta pismom da mislimo, govorimo i živimo uvjetovani pisanjem i čitanjem; tako je izgrađena naša znanost, naša tehnika, naša organizacija društvenog života, naša religija - koja se poziva na Sveto pismo - naša umjetnost i politika, kao i naša svagdašnjica. Možemo li zato uopće razumjeti kulturu koja ne poznaje pismo, a kamoli razabrati kakvu je književnost takva kultura jedino mogla imati, čemu joj je služila, kako je bila oblikovana i kako je, na kraju, takva prvobitna književnost uopće počela?

"Usmena kultura" tako postaje prvi problem povijesti svjetske književnosti. Zahvaljujući razgranatim istraživanjima - koja je započeo osobito Eric Havelock - najprije se može s velikom vjerojatnošću pretpostaviti da je ono što mi držimo književnošću u arhaičnim kulturama imalo sasvim drugačiju ulogu i značenje. Usmena je kultura prije svega morala cjelokupno znanje koje je potrebno pojedincu da živi u zajednici, a zajednici da se održi u prirodi, održavati i prenositi usmenom predajom. Zakoni i običaji, koji određuju ljudsko ponašanje, i spoznaje koje određuju praktične vještine, nisu se mogli naučiti iz knjiga; predaja je morala imati bitnu ulogu. Tehnička su se znanja možda i mogla prenositi izravnim upućivanjem, ali složenije su se spoznaje naprosto morale oblikovati tako da budu pogodne za pamćenje. I ono što danas držimo književnošću moralo se zato odvojiti od običnoga govora, a takvo je razdvajanje vodilo prema formulama, formularnim izrazima, ritmiziranom govoru i ponavljanjima s varijacijama. Početke epskog pjesništva nije iz toga teško izvesti, a pričanje s ponavljanjima i varijacijama moralo je biti osnovica i za razvitak onoga što nazivamo "mitologijom".

U današnjim takozvanim "primitivnim društvima" proces je usložnjavanja služenja jezikom svakako u velikoj mjeri napredovao, pa tako istraživanje primjećuje da uvijek postoje magijske i religijske formule, pjesme, neobvezne priče i svete priče - koje su mitovi - no vjerojatno se i sami počeci književnosti u nekoj mjeri zbog toga mogu pokušati rekonstruirati na temelju onih spoznaja koje je postigla rekonstrukcija usmene kulture. Može se tako s velikom vjerojatnošću pretpostaviti da je vrlo rano došlo do odvajanja različitih funkcija jezika. Upravo tako kao što danas već i mala djeca znaju da izjavu "daj mi kruh" valja razumjeti potpuno drugačije nego "bio jedan kralj", tako je i u usmenoj kulturi do prvobitnog razdvajanja jezičnih funkcija vjerojatno dolazilo usporedno s usložnjavanjem potreba. Pri tome nije teško zaključiti da su se potrebe ranog čovječanstva uvelike morale svoditi na ono što nazivamo "praktičnim potrebama", no upravo zato su sve one nalik većini

naših potreba, jedino što su se pokušavale zadovoljiti izravno i smjesta, a na načine koje naša kultura ne drži uspješnima. Magija je, zato, očito morala imati veliku ulogu, a ona je, prema najnovijim istraživanjima, zasnovana prije svega na svojevrsnoj manipulaciji jezikom. I upravo kao što je vrlo vjerojatno da su slikari životinjskih likova u pećini Altamira vjerovali da crtajući životinje u lovu stječu vlast nad njima, jer su sliku držali dvojnikom zbilje, tako su vrlo vjerojatno i vrači, imenujući ljude i stvari, držali da time stječu vlast nad njima. A "imenovanje" je moralo biti uobličena na nesvakidašnji način: ono je, takoreći, moralo ocrtavati budućnost.

Dakako, to ni u kojem slučaju ne znači da bismo neki prvobitni oblik književnosti mogli doslovno izvesti iz magije. To samo znači da je život ranog čovječanstva bio prožet magijom u znatno većoj mjeri nego što to danas možemo zamisliti, pa su magijske formule sigurno barem jedan izvor iz kojeg je potekla takva jezična djelatnost kakvu danas shvaćamo kao književnost. Uostalom, nije zgorega prisjetiti se da u vrlo raznolikim sredinama, i u raznim razdobljima povijesti književnosti, često nailazimo upravo na izrazito naglašavanje magijske uloge književnih tekstova: da je književnik nadahnuti vrač, veliki mag koji uspijeva "očarati" čitatelje, to je teza koja nije strana mnogim novijim, pa i najnovijim učenjima o književnosti.

Jedino valja reći da bi bilo pretjerano zaključiti kako je cjelokupna književnost magijskog podrijetla, kao što bi također bilo pretjerano izvesti je naprosto iz značajki takozvane "divlje misli", za koju je u naše doba Claude Lévi-Strauss ustvrdio da je u našoj, znanstvenoj civilizaciji, i u misli koja je "pripitomljena", upravo i jedino u umjetnosti sačuvana najviše. Ipak, nema sumnje da je razumijevanje načina na koji misle, govore i djeluju pripadnici tehnički zaostalih kultura uvelike različit od našega, i nema sumnje da je proučavanje tog načina iznimno važno želimo li razumjeti početke književnosti. No, podjednako tako nema sumnje da se rješenje problema početka književnosti ne može očekivati jedino i isključivo na temelju takvih iskustava. Književnost je, naime, po svemu sudeći posljedica vrlo složenih procesa u razvitku čovječanstva, pa njezino podrijetlo valja tražiti u više različitih "izvora", možda čak i u smislu nastajanja iz više dosta različitih "početaka".

Budući da se tako već u najranijim zapisima i u svjedočanstvima o životu takozvanih primitivnih zajednica uvijek već susrećemo s mnogim jezičnim oblicima i načinima koji na ovaj ili onaj način odgovaraju onome što danas držimo književnošću, ne smije se zanemariti ni vrlo vjerojatan udio igre, u kojoj se nazire nešto poput današnje "estetske funkcije". Pokušaji da se književnost i cjelokupna umjetnost izvedu iz igre nipošto nisu rijetki u suvremenim teorijama, a čini ih uvjerljivim i činjenica da igra pripada i mnogim višim životinjama. Dakako, nije baš vjerojatno da bi se podrijetlo glazbe moglo izvesti iz pjeva ptica, kao što nije vjerojatno niti da igra životinjskih mladunaca u cijelosti odgovara igri ljudske djece, jer jezik pri

tome mora imati izuzetno važnu ulogu. Ipak, ako se igrom vježbaju i vrlo složeni postupci, koji su djeci nužni da bi ušla u kulturu odraslih, s pravom se može pretpostaviti da je i nešto poput "igre s jezikom" imalo veliku ulogu u nastajanju onoga iz čega se kasnije razvila književnost.

Tako je magijska moć jezika vjerojatno samo jedna strana moguće rekonstrukcije prvobitne književnosti, dok bi neka vrsta igre s jezikom mogla lako biti "druga strana". U svakom slučaju tome idu u prilog iskustva etnologije koja upozoravaju da u takozvanim "primitivnim zajednicama" usporedno s obveznim pričama i svetim obrednim formulama redovno postoje i jezični proizvodi koji se pamte, čuvaju i predaju novim generacijama, a od kojih se zapravo i ne očekuje ništa više doli zabava i razonoda. Upravo svojevrsne igre s jezikom mogle su tako dovesti do mogućnosti razlikovanja između običnoga govora, koji je uvijek vezan s izravnom govornom situacijom, i koji je nerazumljiv bez stvarnog konteksta, te onoga govora koji se može pamtiti, pa onda i razumijevati, na osobit način, na takav način u kojem jezik funkcionira kao sredstvo kojim se može i namjerno lagati, izmišljati i graditi potpuno nove imaginarne svjetove.

Kultura koja ne poznaje pismo, prema tome, čini se da je naprosto morala razviti više različitih "sustava" kojima se prenosila i održavalo iskustvo novim generacijama, jer bez toga teško da bismo mogli objasniti i razmjerno velika dostignuća koja je čovječanstvo postiglo prije izuma pisma. Ti se "sustavi" u biti svode na ponavljanja s varijacijama, na uporabu ritmičkih i zvučnih veza među riječima, na neke elementarne nadogradnje u strukturi običnog jezika i na gotove dijelove koji mogu biti, na razini označitelja, formule i formularni izrazi, a na razini označenoga nešto poput manje ili više stalnih motiva, ili "mitema" u terminologiji strukturalne teorije mitova.

Da je pri tome za razumijevanje početaka književnosti od iznimnog značenja upravo to posljednje, jedva da treba posebno naglašavati, jer nema teoretičara književnosti koji neće, uz manje ili veće ograde, prihvatiti da je mitologija nešto poput temelja cjelokupne književnosti. Doduše, raspon u kojem se upozorava na važnost i značenje mitologije za povijest književnosti dosta je velik, kreće se od teza da cjelokupna književnost zapravo i nije ništa drugo do obrada i ponavljanje određenih mitologija, pa do teze da je uloga mitologije ograničena na tematiku, ali jedno je pri tome neupitno; podrijetlo je književnosti, onakve kakvu poznajemo u najširem rasponu, u mitologiji barem na sličan način na koji je i podrijetlo religije, filozofije, pa time i znanosti, kao i cjelokupne umjetnosti u suvremenom smislu riječi, također u mitologiji.

Mitologijom se tako bave filozofi,. teolozi i znanstvenici čitavog niza znanosti, a teorije o postanku, važnosti i značenju mitova toliko su razgranate, i toliko često međusobno protuslovne, da se može jedino ustvrditi kako je neko razumijevanje fenomena mitologije očito nužno da se uopće uspostavi neki odnos između početaka književnosti, njenih izvora i njene kasnije povijesti. O prirodi mita tako i povjesničar književnosti mora imati barem

neko okvirno stajalište, jer je ono poput obzora u kojem će se razvitak književnosti uopće moći pokušati slijediti. Zato valja napomenuti barem neke okvirne orijentacije.

Starije teorije mita bile su sklone alegorizmu i/ili euhemerizmu, što će reći shvaćanjima da se u mitovima može pronaći neki "dublji", "pravi" smisao, koji se onda pokušavalo tumačiti bilo kao slikovit i maštovit prikaz prirodnih sila, religioznih iskustava ili teoloških spoznaja, bilo pak kao prikaz povijesnih događaja i u povijesti istaknutih osoba. Premda ukorijenjene već u antici (utemeljiteljem alegorizma drži se Teagen, 6. st. prije Krista, a euhemerizma Euhemer, 340 - 260. prije Krista) takve su teorije kasnije s jedne strane vodile prema tumačenjima svih mitova u skladu s kršćanstvom, a s druge su strane vodile u prosvjetiteljsku kritiku mitologije kao nejasne spoznaje koja se služi maštom i osjećajima više nego razumom. Ni mnoge novije teorije nisu u potpunosti napustile takav način mišljenja, ali se ipak danas uglavnom pokušava naglasiti oblik i način mitskog pripovijedanja; manje se teoretičari upuštaju u tumačenje značenja, a više se bave objašnjavanjem načina na koji funkcionira mitsko pripovijedanje ili, u najširem smislu, mitsko mišljenje. Jedino su možda psihoanalitičke teorije, koje je zasnovao Sigmund Freud (1856 - 1939), prihvatile svojevrsni alegorizam, uspostavljen sada, međutim, na tezi da mitovi govore o podsvjesnim težnjama i da, poput sna, izražavaju one želje i težnje čovjeka kojih on i ne mora biti svjestan, ali koje su u njegovu životu i postupcima itekako djelatne. Funkcionalističke teorije mita pak - najugledniji je predstavnik Bronislaw Malinowski (1884 - 1942) - povezuju mit s ritualom, i drže da su u njemu sadržani odgovori na pitanja o temeljnim ljudskim institucijama; da on sadrži iskustva koja omogućuju zajedništvo i koja se onda neprestano obnavljaju, zahvaljujući ritualima koji izražavaju duboke ljudske potrebe za pripadnosti nekoj zajednici. Strukturalističke teorije opet - koje je zasnovao Claude Lévi-Strauss (1908) - drže da mit valja shvatiti kao strukturu koja je nadograđena na jezik, ali koja funkcionira kao jezik, pa su mitovi nešto poput sredstava kojima mislimo i govorimo o iskustvima o kojima inače ne bismo mogli ni misliti ni govoriti.

Bez obzira na to, međutim, što rasprave među predstavnicima tih teorija nisu ni izdaleka završene, čini se da su za povijest književnosti od izuzetne važnosti barem u tome što se slažu da je izvor mitologije u usmenoj predaji, da je mitologija prema tome utemeljena u usmenoj kulturi i da ona tako na svoj način prethodi i omogućuje književnost u užem smislu riječi. Osim toga, golema građa koju su sakupili istraživači mitova i njihovi tumači pokazuje da se u raznolikosti mitologija cijelog svijeta mogu primijetiti određene zajedničke značajke, koje s jedne strane pripadaju "izvedbi" - da tako kažemo - a s druge tematici. U izvedbi uvijek se radi o pričama koje se ponavljaju s varijacijama, uvijek se radi o određenom neprijepornom djelovanju koje odgovara na dosta različite načine shvaćenoj svetosti, i uvijek se radi o nekoj, manje ili više čvrstoj vezi s obredima.

Što se pak tematike tiče, čini se da bi se na nekoj razini krajnje apstrakcije - sa sviješću o opasnostima koje ona ne može izbjeći - moglo ustvrditi da mitovi najčešće i najviše govore o onome istome o čemu govori i književnost, a to je, prema riječima postmodernista Itala Calvina, "stalnost života i neizbježnost smrti". Mitovi, doduše, najčešće govore o bićima nadmoćnim ljudima, o bogovima i herojima, odnosno polubogovima, ali pitanja rađanja i smrti, ljubavi i mržnje, čežnje za besmrtnošću i odnosa božanskog i ljudskog, kao i veza i odnosa između bogova i ljudi, između izuzetnih junaka i kukavica, između srodnika te između čovjeka i neumitnih sila prirode toliko se često ponavljaju i u vremenski i u prostorno vrlo udaljenim mitologijama da se može reći kako je nešto poput temeljnog obzora ljudske problematike, koja je postala i tematikom svekolike književnosti, prisutno u svim mitologijama.

To zajedništvo svih poznatih nam mitologija, dakako, ipak nije takve vrste da bismo na temelju njega mogli jednostavno izvesti iskonsko jedinstvo svjetske književnosti. Činjenica je, također, da su i mitologije vrlo raznolike, kao i da često ne odgovaraju na ista pitanja, a vjerojatno najčešće ne odgovaraju na ona pitanja koja nas danas i ovdje najviše zanimaju. Činjenica je, međutim, i to da su neke mitologije bitno utjecale na razvitak kulture na velikim prostorima i u dugim vremenskim razdobljima, pa je zbog toga zasigurno opravdano da povijest svjetske književnosti upravo njima započnemo.

Prema zapisima najstarije su nam poznate mitologije egipatska i ona koja pripada narodima u području Mezopotamije, a najutjecajnije su za europski kulturni krug grčka i židovska, od kojih je posljednja ušla u temelje europske kulture preko *Biblije*. Nemoguće je, međutim, ni u najužem obzoru zanemariti ni indijsku, perzijsku ili kinesku mitologiju, jer ma koliko one "otvarale" uvelike drugačije kulturne krugove, njihov se utjecaj s jedne strane može razabrati u najnovijem prožimanju svjetske kulture, a s druge strane nije nipošto isključeno da su veze i uzajamni odnosi postojali mnogo ranije, možda čak i u zoru svjetske civilizacije. Tako bi, nastavimo li nabrajati, valjalo govoriti i o germanskoj, keltskoj i slavenskoj, pa o mitologiji pretkolumbovske Amerike, a vjerojatno i afričkih plemena, pa zatim i domorodaca Australije, pa se već na samom početku susrećemo s nepreglednošću. Zato sa sviješću da činimo određeno nasilje nad činjenicama, moramo krenuti jedino prema najvažnijima.

Egipatska je mitologija pri tome svojevrstan poučan uzorak. Zapisi o njoj mogu se pratiti tijekom više od četiri tisuće godina, i u tom dugom razdoblju uza sve nedostatke u rekonstrukciji značenja vjerojatno samo slučajno zapisanih odlomaka i tekstova, koji nemaju namjeru da je bilo na koji način sustavno izlažu, može se razabrati kako je ona puna protuslovlja, kako je sklona gomilanju i kako u njoj možemo naći toliko različitih priča i predodžbi, likova i radnji, opisa i osjećaja, da se neka iole pregledna i sustavna cjelina naprosto ne može uspostaviti. Očito se, dakle, radi najprije o

dugom razvitku ispunjenom brojnim promjenama, kao i o nekoj vrsti gomilanja predaje koja nije bila podvrgnuta nikakvom strogom izboru, nikakvom utvrđenom "kanonu". No, možda su upravo to i bitne značajke svake izvorne mitologije: sve što poznajemo iz grčke, pa zatim iz biblijske mitologije, prošlo je kroz svojevrstan izbor književnika ili svećenika, pa je tako religija istisnula mitologiju. Egipatska je religija, međutim, svakako bila strogo obvezujuća; u to ne treba sumnjati, jer je ona bila "opredmećena" time što je faraon izravno smatran bogom, pa je obvezatnost odnosa prema njemu bila takoreći unaprijed osigurana. No mitologija je, možda baš zato, ostala mnogo slobodnijom: ona je svakako opsjednuta kultom zagrobnog života, težnjom za besmrtnošću i obožavanjem vrhunskog boga - najčešće se spominje kao bog sunca Ra - od kojeg izravno faraon vodi podrijetlo, ali mitovi time kao da se ne bave u smislu dogmatskog potvrđivanja, nego u nizovima nepovezanih i često protuslovnih priča, u kojima se pojavljuju likovi povezani najčešće usko sa životinjama, tako da mnogi teoretičari vjeruju kako se radi o na svoj način sačuvanoj tradiciji takozvanog totemizma, religijskog sustava u kojem životinje imaju bitnu simboličnu funkciju. Vjerovanja povezana sa smrću i zagrobnim životom, pak, najčešće su više oblikovana poput književno-filozofskih ili teoloških rasprava nego kao izravni zapisi o mitskim pričama. Zbog množine tih zapisa, njihove starosti, i bogatstva vrlo raznolikih predodžbi, utjecaj egipatske mitologije danas je prisutan u mnogim takozvanim alternativnim učenjima i teorijama, no čini se prije svega zato što u toj raznolikosti svatko može naći nešto što će bez teškoća tumačiti onako kako mu se prohtije. Jedino se u kasnom razdoblju kult boginje Izide proširio cijelim Sredozemljem, pa je neko vrijeme bio gotovo takmac kršćanstvu. A taj se mit poziva na priču o Ozirisu i Setu, koji su bili sinovi vrhovnoga boga sunca, Amona Raa. Oziris se oženio vlastitom sestrom Izidom, a ljubomorni ga je Set ubio i raskomadao, pobacavši komade njegova tijela diljem Egipta. Izida je pomno skupila te komade i ponovno je oživjela Ozirisa. To je najstariji zapis mita o smrti boga i njegovom uskrsnuću, mita koji mnogi teoretičari drže najraširenijim mitom u svjetskoj povijesti.

Zanimljivo je pri tome, i karakteristično za egipatsku mitologiju, da u jednoj sačuvanoj mitskoj priči Izida lukavošću preuzima vlast od Ra koji je ostario i onemoćao, pa ona uspijeva od sline koja mu je curila napraviti zmiju, koja ga zatim ujede. Izida obećaje da će ga spasiti jedino ako joj kaže svoje tajno ime, ime koje omogućuje sveopću moć. Ra je tako prisiljen predati vrhovnu vlast Iziđi, a način na koji se u toj priči govori o vrhovnom bogu, o njegovoj nemoći i starosti, te o lukavosti koja krasi jedino Izidu, a sve to bez ikakva osobitog poštovanja i uzvišenog stila, upozorava da je ovdje očito mitologija odvojena od religije. Tako se čini da se tijekom tisućljetnog trajanja razvijene egipatske civilizacije religija učvrstila i dogmatizirala, zahvaljujući moći i znanju svećenstva usko vezanog sa živim bogom faraonom, dok se mitologija mogla znatno osamostaliti i tako približiti onoj

funkciji koju danas obavlja književnost. Obuzetost cijele kulture pokušajem da se konačnost života prevlada u prekogrobnosti - toliko izražena u gradnji glasovitih piramida - čini se da nije u podjednakoj mjeri prožela i mitologiju. A brojni učeni spisi, kao glasovita *Knjiga mrtvih* koja se danas često prevodi i komentira, više su nalik filozofsko-religijskim i/ili magijskim raspravama nego onome što bi činilo izvornu mitologiju.

Znatno je drugačije stanje u gotovo podjednako staroj mitologiji naroda koji su živjeli u Mezopotamiji. Iz sačuvanih zapisa, naime, dobiva se dojam da je to razrađen sustav u kojem se religija i mitologija izravno prožimaju. Pri tome valja napomenuti da su tijekom više od dva tisućljeća mezopotamski mitovi jedva poznati iz nekoliko po svojoj prilici iskrivljenih prikaza antičkih pisaca, pa se tek kada je u devetnaestom stoljeću dešifrirano klinasto pismo, i kada su novije rekonstrukcije omogućile da se donekle upozna sumerski i akadski jezik, moglo razabrati utjecaje te mitologije kako vjerojatno na egipatsku, tako svakako i na židovsku mitologiju, osobito putem mita o općem potopu.

Sumerska i akadska mitologija, čini se, bile su oblikovane kao svojevrstan odraz prvotno organizirane države. Vrhovni bog Anu bio je tako personifikacija neba koje sve natkriljuje i prožima, a njegov sin Enlil koji je bio i bog oluje - imao je takoreći izvršnu vlast i brinuo se da konačne odluke Anua budu provedene u djelo. Zanimljivo je, međutim, da su te odluke donosili bogovi na savjetovanjima - gdje su se sporili i nadmetali gotovo kao u nekom suvremenom parlamentu - a izbijale su i svađe pa i bitke među skupinama bogova. Tako prema jednoj verziji Marduk - koji je bio vrhovni bog Babilonije - pobjeđuje čudovišnu zmiju Tijamat, pa od njezina tijela stvara cijeli svijet.

U jednoj verziji mita o općem potopu, opet, četvero bogova: Anu, Enlil, Nimurtai i Enugi, dogovorili su da potopom unište svijet, no bog Ea otkrio je taj tajni plan čovjeku koji se zvao Utnapištim, pa je ovaj sagradio brod i omogućio da preživi čovječanstvo i sve životinje, upravo kao Noa u biblijskom mitu.

Čini se dakle, osim toga, da je u kulturi Mezopotamije došlo do svojevrsnog kodificiranja mitologije, jer je najstariji poznati ep, koji opisuje postanak svijeta i života, *Enuma eliš*, nazvan prema prvim riječima "Kad gore ... ", svojevrsna već razrađena teogonija i kozmogonija. Sačuvani tekstovi sumerskih i akadskih mitova tako pokazuju da je između egipatske i mezopotamijske, židovske i grčke kulture bilo dodira i međusobnih utjecaja. Pri tome je, dakako, svaka mitologija određene priče prerađivala u skladu s vlastitim potrebama, a često su te mitologije i strane bogove naprosto držale preimenovanim vlastitim bogovima. Tako je, primjerice, akadska Ištar, na sumerskom Innana, boginja ljubavi i plodnosti, ali u nekim verzijama i rata, shvaćena od strane Grka kao Afrodita, boginja ljubavi, no koja je, međutim, vrijedi napomenuti, zapravo izazvala i Trojanski rat.

Premda sve to upućuje kako se tkivo različitih starih mitologija može i

povezivati, ipak je neprijeporno da su grčka i židovska mitologija odigrale presudnu ulogu u svojevrsnom temelju na kojem raste, grana se i razvija cjelokupna književnost europskog kulturnog kruga. Ta književnost odstupa često od mitova, prerađuje ih i podređuje vlastitim svrhama, no uvijek se nanovo izuzetno često vraća na njihova temeljna iskustva. Grčku su mitologiju pri tome postupno preuzeli i Rimljani, pa ona čini svojevrsnu okosnicu cjelokupne antičke književnosti, a starožidovska je preuzeta i kodificirana u *Bibliji*, koja postaje ključnom knjigom za razumijevanje cjelokupne književnosti svih naroda koji su preuzeli kršćanstvo.

Grčka je mitologija neiscrpan izvor kasnije književnosti ponajprije zbog tematskog bogatstva, raznolikosti, antropomorfnog shvaćanja bogova, pa u nekoj mjeri i obrade koja - barem koliko nam je poznato na temelju pokušaja rekonstrukcije izvornih mitova - ima mnoge značajke "pripovijesti o sudbinama pojedinaca i/ili porodica" - koje toliko zaokupljaju kasniju književnost epova i romana. Ni do danas, naime, nije posve razjašnjeno u kojoj su mjeri Grci doista vjerovali u vlastitu mitologiju, u kojoj je mjeri ona ušla u religiju i time postala obveznom, a u kojoj je mjeri činila tek nešto poput temeljnog sloja kulture na koji su se onda oslanjali s jedne strane religiozni kultovi, a s druge književnost, pa na kraju i filozofija. U svakom slučaju, međutim, grčki su bogovi naprosto uvećani ljudi: oni posjeduju besmrtnost, moć koja znatno nadilazi ljudsku, i oni uvelike manipuliraju ljudima, ali daleko od toga da su svemoćni. Ljudi s njima raspravljaju ako već i ne na "ravnoj nozi", a ono, recimo, kao podanici sa svojim poglavarima.

Nadalje, grčki bogovi nisu savršeni, ponekad čak ni u fizičkom smislu (Hefest, bog vatre je hrom), a u moralnom smislu nikada: slavohlepni su, zajedljivi, osvetoljubivi i tašti, često u velikoj mjeri nepravedni prema smrtnicima; nimalo ne prežu od toga da ih koriste za vlastite svrhe. Ipak, istodobno oni su podjednako često plemeniti, velikodušni, mudri, skloni opraštanju i svojevrsnom priznavanju vlastitih pogrešaka. U svemu su tako nalik samim Grcima, pa čak i u tome što gromoglasnim smijehom mogu završiti inače nerješive prepirke. Rekli bismo danas: imaju čak smisla za humor.

Zbog sličnosti bogova i ljudi često u grčkoj mitologiji kao da pada razlika između bogova i polubogova, heroja, oko kojih se i najviše ispreda tkivo mitskih priča. Ipak, određena mitska hijerarhija dosta je čvrsto uspostavljena. Na njezinom je vrhu dvanaest bogova koji stoluju na planini Olimp, a njihov je poglavar Zeus, koji je poput mezopotamijskog Anua bog neba, ali i kao Enlil bog oluje, munje i groma, pa je tako, rekli bismo danas, nositelj zakonodavne, izvršne i velikim dijelom sudske vlasti. Rimljani su ga nazivali Jupiter. Njegova je sestra i supruga Hera - Rimljani su je zvali Junona - a njegov brat Posejdon - Rimljani su ga zvali Neptun - bog je mora i potresa. Posebno se još među "olimpijcima" ističu Apolon, kojeg su tako zvali i Rimljani, a koji je bog svjetlosti, razuma, proročanstva i umjetnosti, pa Afrodita - Rimljani su je zvali Venera - boginja ljubavi i ljepote, njezin muž

Hefest - Rimljani su ga zvali Vulkan - bog vatre i kovačke vještine, Demetra, boginja ratarstva i plodnosti - koju su Rimljani zvali Ceres ili Cerera - pa Atena Rimljani su je zvali Minerva - kao boginja mudrosti te zaštitnica gradova i zanatlija.

Osim olimpijaca iznimno važnu ulogu u mitologiji igraju i Had, u Rimljana štovan kao Pluton ili Dis, koji je bio Zeusov brat, te Dioniz, bog zanosa, plodnosti i vina, koji je prema nekim verzijama kasnije zauzeo Hestijino mjesto na Olimpu.

Popis najvažnijih grčkih bogova time nije ni izdaleka iscrpljen, jer se vjerovalo u još cijeli niz bogova i bogolikih bića. Navedeni bogovi pri tome su samo, takoreći, prikaz "sadašnjeg stanja", a njega čini tek treća generacija bogova. Najstariji bogovi bijahu Uran i Gea (koji odgovaraju personifikaciji neba i zemlje), a oni su rodili titane, ali se Uran nije želio razdvojiti od Gee, pa tek titan Kronos uz pomoć majke kastrira Urana, razdijeli nebo od zemlje i počinje vladati sa suprugom Reom. No, i Kronos se boji potomstva, pa guta vlastitu djecu, i tek kada ga je Rea prevarila, podmetnuvši mu kamen umjesto Zeusa, odrasli Zeus prisili ga da ispljune sve ranije pojedene bogove. Zametne se tada strašan rat s titanima, na kraju kojeg Zeus pobijedi i postaje vrhovni vladar.

Došavši na vlast Zeus je imao brojne potomke s boginjama, titankama i nimfama (koje su bile boginje voda, šume i gora) i sa smrtnim ženama. Njegove su ljubavne pustolovine brojne i raznolike, a do svojih odabranica dolazio je raznim lukavstvima, pretvarajući se u životinje, u oblak, pa čak i u kišu. Očito ga nije krasila supružnička vjernost, kao ni ostale bogove koji su spletkarili, ljubovali s drugim boginjama i sa smrtnim ženama, a nerijetko se zbog toga svađali kako sa suprugama tako i međusobno. Ni boginje im pri tome nisu ostajale dužne, pa bi i njihove ljubavne pustolovine mogle činiti oveći zaseban ciklus. Zanimljivo je, međutim, da sve to nije izazivalo nikakve tragedije; ako se nešto tragično iz takvih veza izrodilo, smrtnici su obično nagrađivani besmrtnošću, a često se i sve završilo smijehom, kao u epizodi s preljubom Afrodite: ona se, naime, zaljubila u Aresa, boga rata, pa je njezin muž, božanski kovač Hefest, iskovao nevidljive okove u koje su se ljubavnici ulovili u krevetu. Onda je Hefest pozvao sve bogove, no oni su, umjesto da se zgranu, prasnuli u smijeh.

Zanimljivo je također da osobine grčkih bogova i nisu uvijek odgovarale području za koje su bili zaduženi. Ares, bog rata, tako i nije baš bio veliki ratnik: kada se jednom upleo u bitku Grka i Trojanaca, pa bio slučajno ranjen, urlao je kao tisuće junaka, tako da su se svi prepali i prestali ratovati.

Najveći broj onih mitova koji su postali neiscrpan izvor takvih tema svekolike književnosti, međutim, odnosi se na sudbinu heroja, polubogova, koji su s jedne strane kao božanski pojedinci bili nositelji osobina cijelog naroda, ali su s druge strane, kao smrtnici, u pustolovine ulazili s rizikom smrti, pa su njihove sudbine postale nekom vrstom uzoraka ponašanja ljudi razapetih između neumitne smrtnosti i čežnje za besmrtnošću. U tom smislu

moglo bi se reći da je glavni junak grčke mitologije ipak "smrtni junak", i upravo to čini njegove odluke, njegovo ponašanje, njegovo razmišljanje i njegov cjelokupni život tako zanimljivom temom pripovijedanja da je ona mogla izaći iz okvira mitologije i postati okosnicom onoga što danas zovemo književnošću.

Najglasovitije grčke heroje teško bi bilo poimence nabrojiti, jer svako isticanje ovisi o tome čemu dajemo prednost u njihovim osobinama. Ipak, imena kao Agamemnon, Ahil, Edip, Eneja, Hektor, Heraklo, Jazon i Tezej, primjerice, susreću se do te mjere uvijek nanovo u svjetskoj književnosti da ih je nužno spomenuti. Oni su postali simbolima grčke i rimske mitologije do te mjere da i sam spomen njihova imena u književnim djelima, ili čak samo aluzije na njihove osobine, uvijek nanovo podsjećaju na korijene književnosti u mitologiji.

Valja također napomenuti da je grčka mitologija posvećivala iznimnu pozornost i umjetnosti, osobito književnosti. Tako su muze, kćeri Zeusa i boginje pamćenja Mnemosine, postale zaštitnice umjetnika, koji su ih redovito zazivali, osobito u epskim pjesmama. Prema nekim verzijama bilo ih je devet, a ovako su raspodijelile umjetnosti: Kaliopa je bila muza epskog pjesništva, Euterpa lirskog, a Erata ljubavnog. Talija je bila muza komedije, Melpomena tragedije, Terpsihora plesa, Klia povijesti, Uranija astronomije, a Polihimnija zbornog i himničkog pjevanja. Vjerovalo se da su naklonjene ljudima, osobito onima koji imaju dara za neku umjetničku djelatnost. Njihovo značenje u književnosti postalo je tako veliko da je riječ "muza" postala sinonimom pjesničkog nadahnuća.

Osim toga, koliko grčka mitologija cijeni umjetnost i pjesništvo, i kako drži da su oni povezani s najdubljim temeljima ljudske sudbine, pokazuje, na primjer, mit o Orfeju. Kada je, naime, pjesnik i pjevač Orfej svirao i pjevao, cijela se priroda umirila da ga sluša. Zvijeri su prestale progoniti divljač, drveće se naginjalo da mu učini hlad, stijene su se primicale, a i samo se more umirilo i utišalo. A kada je Orfejevu ljubljenu ženu Euridiku ujela zmija, pa je morala u Had, Orfej se nije mogao pomiriti s njezinom smrću. Krenuo je s lirom u podzemlje, ganuo pjesmom Harona da ga preveze preko rijeke Stiksa u Zemlju mrtvih, a tada ganuo i cijeli svijet mrtvih. Kada je zapjevao, Perzefoni, ženi boga Hada, vladara mrtvih, potekle su suze, a svi osuđenici prestali su odrađivati kazne na koje su osuđeni: Sizif je prestao gurati kamen, Tantal nije posezao za jelom, kotač na kojem je bio zavezan Iksion prestao se okretati. Čak su i neumoljive Erinije, boginje osvete, bile dirnute do suza, pa je Had rekao Orfeju neka izvede Euridiku, uz uvjet da se ne smije okrenuti dok ne izađu iz carstva mrtvih. Orfej je krenuo, ali kako nije čuo nikakav odjek Euridikinih koraka, nije odolio i osvrnuo se da vidi slijedi li ga ona. Uvjet je tako prekršen, Euridika se morala vratiti u Had, a očajni Orfej više nije mogao drugi put ganuti Harona. Vratio se među žive, ali nije mogao zaboraviti Euridiku. Prema nekim verzijama omrznuo je sve žene, pa su ga razularene sljedbenica Dionizovih orgija rastrgale, a glavu su mu bacile u

more. Glava je onda otplutala do otoka Lezbosa, koji je postao, zahvaljujući pjesnikinji Sapfi, središte ljubavnog pjesništva, i to prije svega onog posvećenog istom spolu.

Tumačenjem tog mita bave se filozofija, znanost i sama književnost sve do dana današnjeg. Koliko uspješno, to se ovdje ne može raspravljati, jer on je ovdje naveden samo kao primjer kako grčka mitologija isprepleće priče o sudbinama bogova i ljudi, uz mogućnost njihova povezivanja u svim smjerovima i nastavljanjima u gotovo beskonačnim nizovima takvih pitanja kakva muče čovječanstvo vjerojatno otkad su ljudi počeli misliti i govoriti. Osobitost grčke mitologije pri tome se i ovdje može zamijetiti, jer je vidljivo kako ne određuju samo bogovi ljudsku sudbinu, nego i ljudi djeluju na bogove, a čini se da ništa ne može promijeniti odluke Moiri, boginji zakonitog poretka i sudbine koja je na kraju zajednička i ljudima i bogovima.

Sudbinska određenost ljudskog života ipak u grčkoj mitologiji nije takva da joj se ne bismo mogli barem u nekoj mjeri i suprotstaviti. Zbog toga se i titana Prometeja ponekad shvaća kao simbol cjelokupne grčke mitologije. On se, naime, suprotstavio Zeusovoj odluci da uništi ljudski rod. Volio je ljude, suosjećao je s njima, i odlučio je da ih spasi po svaku cijenu. Ukrao je bogovima vatru i poklonio je ljudima, naučio ih je da se njome koriste, naučio ih je kako da pripitome životinje i kako da ovladaju zanatima. U nekim verzijama naučio je ljude i liječiti, a što je možda najvažnije, naučio ih je pisati. Tako je on zapravo čovjeka učinio čovjekom; očovječio je ljude i na taj ih je način stvorio, ali je zato bio okrutno kažnjen: prikovan je za stijenu Kavkaza, a orao mu je kljuvao jetru, koja bi svaki dan ponovno narasla. Ipak, ni strašna kazna nije pokolebala Prometeja; on je ponosno i dalje prkosio Zeusu. Prema nekim verzijama na kraju ga je spasio Heraklo i on se pomirio sa Zeusom, ali se nije priklonio njegovoj tiraniji. Zbog toga mu je Zeus naredio da mora nositi prsten načinjen od svojih okova, u koji je bio ugrađen djelić kavkaske stijene. U počast Prometeju tako su ljudi počeli nositi prsten s kamenom.

Lik i sudbina Prometeja prožima dosta velik dio grčke mitologije, no ne smije se smetnuti s uma da se u toj mitologiji javljaju i mnogi znatno manje optimistični tonovi. Tako je, na primjer, kralj Mida uhvatio satira i tražio da mu kaže "što je najbolje za čovjeka". Satirov je odgovor glasio: "Za čovjeka je najbolje da se nikada ne rodi, a ako se već rodi, najbolje je da što prije umre".

Takva protuslovlja upozoravaju na to da u mitologiji ne valja tražiti filozofske sustave. Ona je na neki način uvijek "s onu stranu" i optimizma i pesimizma; ona je sveobuhvatna, tako da može uključiti čak i protuslovlja. Mitologija prije svega služi kao izvorište nadahnuća i kao osnovica za postavljanje pitanja, a ni u kojem se slučaju ne može svesti na bilo kakve određene odgovore. Zato se tek uvelike uvjetno može govoriti o tome da različite mitologije izražavaju različita stajališta o životu i svijetu; prije se tu radi o nekom općem tonu koji prožima svekoliku grčku mitologiju, a koji je

ipak uvelike različit od onog koji prožima drugu najutjecajniju mitologiju svjetske književnosti, a to je židovska, odnosno biblijska.

Kako se o *Bibliji*, međutim, u ovom pregledu mora govoriti kao o zborniku jedne cjelokupne, visokorazvijene i raznolike književnosti, te kao o temeljnoj knjizi dviju velikih religija, može se jedino napomenuti da oni njezini dijelovi, koji se izravno oslanjaju na izvornu židovsku mitologiju, upućuju na posve drugačije shvaćanje boga, svijeta i čovjeka nego što je to prisutno u grčkoj mitologiji. Ne radi se pri tome samo o monoteizmu; pokušaja da se uvede svojevrsni monoteizam bilo je već i u starom Egiptu, ali ne samo da se oni nisu uspjeli održati nego je najvažnije to što je židovski bog, Jahve, shvaćen i štovan na način koji čini veliku novinu u svjetskoj kulturi. Jahve je, naime, stvoritelj; on stvara svijet ni iz čega, isključivo vlastitom voljom, a to se ne može usporediti ni sa čime u prirodi. Židovski je bog tako transcendentan, on je natprirodan i stvara čovjeka "na svoju sliku i priliku", a sam čovjek je prema tome u takvoj mitologiji shvaćen kao biće koje u svojoj biti nije prirodno: njemu je udahnuta duša koja ga čini sličnim Bogu i koja mu omogućuje slobodu kakvu ne posjeduje ni jedno drugo biće u prirodi. Izbor i slobodna odluka time postaju bitne ljudske osobine, a činjenica da je čovjek uključen u prirodu objašnjena je grijehom prvih ljudi: za teškoće i stradanja, koje ih u borbi s prirodom u njima samima i oko njih očekuju, oni su sami odgovorni. Sloboda izbora svakog pojedinca i njegova odgovornost otada postaju u tim okvirima bitnim odrednicama čovjekova opstanka.

Židovska mitologija svakako je preuzela i neke teme osobito iz mitologije naroda Mezopotamije - kao što je to spomenuti mit o općem potopu - no ona je podjednako tako nova i originalna kao što je to na drugačiji način grčka, jedino što je njezin izravni utjecaj na cjelokupnu svjetsku književnost uistinu najvećim dijelom vezan samo za *Bibliju*. Ipak, strogi religijski sustav koji su Židovi vrlo rano uspostavili priznao je, takoreći, samo uži izbor odabranih varijanata mitova, dok su druge varijante sačuvane tek djelomično. Neka mitološka pozadina *Biblije* može se tako razabrati tek u određenim teološkim spekulacijama, kao što je mistički sustav zvan "kabala" ili filozofsko-teološki sustavi nazvani "gnosticizam", koji su se razvijali osobito krajem starog vijeka, no utjecaj kojih se može zapaziti u svjetskoj književnosti sve do najnovijeg vremena. Što se pak tiče izvornih mitova, čini se da su u književnosti najveću ulogu igrali mitovi o stvaranju čovjeka te mitovi o anđelima i demonima.

Strogi religijski monoteizam čini se da je ipak teško obuzdavao mirotvornu maštu naroda, pa se u židovskoj mitologiji može razabrati proces koji bi se slikovito mogao izraziti rečenicom: nepriznati i protjerani bogovi, čija se moć još osjeća, postaju demonima. Tako je Jahve, uzdignut na razinu transcendentnog stvoritelja, koji je toliko nadmoćan ljudima da se s njim ne može raspravljati - kao što su to Grci činili sa svojim bogovima - bio okružen anđelima, a oni imaju ulogu njegovih pomoćnika i glasnika. Najvažniji su anđeli četvorica: Mihael, Gabrijel, Rafael i Uriel. Premda su svi anđeli

stvoreni kao uzvišena, sveta i čista bića, jedan od njih, Samael, poznat kasnije kao Satan ili Sotona - te kao "Lucifer", što će reći "svjetlonoša" - uzoholio se i pobunio protiv Boga, između ostalog i zato što, barem prema nekim verzijama, nije želio prihvatiti posebno visok status čovjeka među svim stvorenim bićima. Satan je našao pristalice i ustao je protiv Boga; nastala je kozmička bitka u kojoj je Mihael predvodio anđele vjerne bogu. Bitka je završila time što je Satan pobijeđen, srušen s neba u pakao, pa je od tada postao poglavar svih vragova i svih demona.

U mitu o Satanu neki znanstvenici drže da se može razabrati okrenuti mit o Prometeju: prijatelj i zaštitnik ljudi postaje im najljući neprijatelj, koji neprestano iskušava čovjeka, navodi ga na zlo i neposluh, nagovara ga da iskoristi datu mu slobodu za ciljeve oholosti i raduje se njegovim patnjama. Načelo zla u svijetu kojeg je stvorio svemoguć i dobar Bog time je dobilo mitsko objašnjenje, a kako je Satan okružen čitavom vojskom pomoćnika, i o njima su se splele brojne, raznovrsne i raznolike priče. Tako su likovi nekih vragova i demona, od kojih su vjerojatno najpoznatiji Belijal, Abadon, Belzebub i Azazel, ušli kako u i danas žive ostatke tradicije magije i čarobnjaštva, tako i u mnoge teme i obrade likova u cjelokupnoj književnosti naroda koji su prihvatili kršćanstvo.

S mitovima o demonima i vragovima povezane su također i verzije koje se pletu oko stvaranja čovjeka. Tako je prema jednoj Jahve stvorio i ženu demonske prirode Lilit, pa je ona i bila prva Adamova žena, s kojim je izrodila brojno potomstvo. Nije, međutim, htjela slušati Adama, pobjegla mu je, pa je Jahve poslao anđele da je traže i da joj narede neka se vrati, zaprijetivši joj da ako se ne vrati, stotinu njezine djece će dnevno umirati. Lilit je odbila, a kako je Jahve proveo svoju prijetnju, ona se zaklela da će se osvećivati svoj novorođenčadi i maloj djeci. Postala je tako zli demon, kojeg je osobito srednjovjekovna tradicija pretvorila u zavodnicu, zvanu i Lamija, koja je zavodila muškarce, onemogućavala rađanje, a zavedene na kraju redovno ubijala. Od nje tako štiti, prema tom vjerovanju, jedino amajlija na kojoj su napisana imena tri anđela koji su je progonili u bijegu.

Stara židovska mitologija bila je u velikoj mjeri obuzeta pitanjem zla u svijetu, pa se upravo zbog toga može povezati i s perzijskom mitologijom, koja je uglavnom poznata iz *Aveste*, svete knjige koja se pripisuje proroku Zoroasteru, odnosno Zaratustri, utemeljitelju religije nazvane "zoroastrizam". U njoj je čin stvaranja na neki način podvojen: Ahura Mazda - kasnije nazvan Ormuzd - stvara sve što je dobro, a njegov suparnik Ahriman sve što je zlo. Ormuzd tako stvara zvijezde, koje su ujedno vojska spremna da se bori protiv Ahrimanovih zlih duhova, a Ahriman tada stvara planete koji stvaraju nered u kretanju na nebu i koji onda čine njegovu, suparničku, zlu vojsku. U složenim spletovima sukoba dobra i zla, koje na toj osnovici dalje razvija perzijska mitologija, čini se da je najveći utjecaj imalo shvaćanje o dobru i zlu kao međusobno neovisnim i podjednako jakim načelima. Takva su se shvaćanja kasnije razvila u takozvani maniheizam, herezu koja se uvelike proširila u

srednjem vijeku, pa su u njoj i korijeni bosanskih bogumila.

Zanimljivo je pri tome da Ahrimanovi zli demoni, zvani Daevi, postaju i u indijskoj mitologiji bogovi, a Ormuzdovi dobri sljedbenici postaju zlim demonima. Takav preokret upućuje na to da su se stare mitologije po svoj prilici kretale u istim ili sličnim okvirima, jedino što su često okretale predznake određenim pojavama i bićima. Upravo zbog toga neki znanstvenici drže da se to može shvatiti kao prilog tezi o zajedničkom podrijetlu mnogih mitologija, koje se pripisuju tzv. Indoeuropljanima.

Sve što se zna o Indoeuropljanima, međutim, izvedeno je iz usporedbe velikog broja jezika koji čine veliku jezičnu porodicu u koju ulazi većina europskih jezika, ali i perzijski, sanskrt i neki drugi jezici Indijskog potkontinenta. Novija istraživanja nisu odveć sklona da tzv. indoeuropski shvate kao doista jedan izvorni jezik, nego radije govore o skupini srodnih jezika, no ipak ostaje činjenica da se na temelju rekonstrukcije korijena mnogih riječi može ponešto zaključiti i o hipotetskom narodu Indoeuropljana. Pretpostavlja se tako da su gajili i neke iste žitarice, pripitomili neke iste životinje, te da su vjerovali u neke iste ili slične bogove. Pretpostavlja se, također, da su se doseljavali tijekom drugog tisućljeća prije Krista odnekud iz središnje Azije i da su potisnuli starosjedioce, ponegdje se s njima stopivši u nove narode. Pokušaji rekonstrukcije praindoeuropske mitologije, međutim, nisu doveli do podjednako uspješnih rezultata kao u rekonstrukciji jezika, no ipak pokazuju barem da je već u pretpovijesti bilo čvrstih veza i odnosa između spominjanih mitologija i indijske mitologije.

Uz mnoge načelne sličnosti u oblikovanju mitskih priča indijska mitologija, međutim, ima svojih posebnosti, koje su u devetnaestom stoljeću fascinirale neke europske filozofe i znanstvenike, tako da ju je, primjerice, Arthur Schopenhauer držao "najmudrijom od svih mitologija". Takav je pravac razmišljanja utjecao i na mnoge kasnije pisce od svjetskog značenja, osobito u epohi romantizma, ali i u najnovije vrijeme. Mudrost koju su Europljani vidjeli u indijskoj mitologiji čini se da je ipak više posljedica određenih misaonih uzleta u apstrakciju, koji su česti u indijskoj filozofiji, a koji nas podsjećaju na filozofiju, nego što bi bila neka posebna značajka iznimno bogate, razgranate i pune protuslovlja i varijanata, same izvorne indijske mitologije.

Navodno je neki engleski putnik rekao da u Indiji ima više bogova nego ljudi, što bi s obzirom na pučanstvo Indije - koje danas doseže već nekih osamsto milijuna stanovnika - bilo doista zadivljujuće. Mnoštvo bogova, međutim, nije temeljna razlika između indijske i grčke ili židovske mitologije, nego je to prije svojevrstan splet politeizma i monoteizma, kao i splet maštovitih sasvim konkretnih priča s krajnje apstraktnim, filozofskim načelima. Tako su, s jedne strane, granice ljudi, bogova i demona krajnje neodređene: bogovi su posve ljudski, čak je u nekim varijantama i njihova besmrtnost ograničena na tisuću godina, a ljudi kao da lako, osobito junaštvom, prelaze u bogove, surađuju jedanput s bogovima a drugi put s

demonima, dok su im treći put demoni najveći neprijatelji. Svojevrsno jedinstvo bogova, s druge strane opet, postiže se učenjem o takozvanim "avatarima", "silascima", što će reći pojavnim oblicima vrhovnog boga, najčešće određenog kao Višnu, na temelju kojih bi se moglo zaključiti kako se u raznolikosti oblika pojedinih bogova pojavljuje uvijek jedan te isti bog, koji je, ako već i ne stvoritelj, kao u Židova, a ono je nešto poput demiurga koji stvara svijet, čovjeka i život.

Priče o postanku, međutim, nisu ni izdaleka ujednačene: postoji četiri ili pet glavnih dosta različitih verzija, od kojih je možda najpoznatija ona u kojoj Višnu u avataru patuljka stvara svijet u tri koraka. Demoni su, naime, prema toj verziji, osvojili postojeći prasvijet, pa su ih potisnuti bogovi molili da im udijele barem neki dio. Predložili su da taj dio bude tako velik koliko može opkoračiti Višnu, koji je bio u avataru patuljka. Naivni su demoni pristali, a Višnu je tako tri put koraknuo da je opkoračio cijelu zemlju, pa zatim zrak i na kraju nebo, stvorivši čitav poznati svijet.

Borbe bogova i demona i inače prožimaju najveći dio indijske mitologije, pa se rabe u najrazličitijim oblicima, najčešće tako što se u legendarnim bitkama i ratovima na kraju vođe i kraljevi prepoznaju kao demoni, a bogovi onda pobjeđuju. Likovi bogova, međutim, međusobno se isprepleću i pretapaju, a učenje o avatarima sve to još više usložnjava, pa je vrlo teško nabrojiti nešto poput "popisa" najvažnijih i najpoznatijih bogova. Može se jedino reći da su Višna, Šiva, Prajapati, Rama i Sita, Kršna i boginja smrti Kali - kojoj se najčešće pripisuje vladavina nad razdobljem u kojem živimo - vjerojatno najčešća i u književnosti najviše obrađivana imena. Zapad je pri tome u toj mitologiji, čini se, ipak najviše fascinirala zamisao o temeljnom jedinstvu čovjeka i svijeta, koje kao da čini neku njezinu stalnu pozadinu. A ta je zamisao izražena u učenju o istovjetnosti *Atmana* i *Brahmana*. *Brahman* je pri tome nešto poput "istinosne riječi" koja izriče najdublju spoznaju zbilje, a objavljuje se i kao svijet i kao *Veda*, što će reći objava o obrednom govoru kao nositelju sveukupnosti svih mogućih značenja. *Atman* je pak nešto poput vlastitog "ja", koje se ostvaruje kako u osobnosti pojedinca tako i u cjelokupnom svemiru. Između "ja" i zbilje, čovjeka i svijeta, duha i prirode tako u najdubljoj osnovici nema razlike, što je izrečeno i glasovitom formulom: *tat twam asi* ("to si ti").

Značenje indijske mitologije za svjetsku književnost gotovo je nemoguće iole točnije odrediti, no ono je u svakom slučaju temelj i pozadina sveukupne izuzetno bogate i razvijene književnosti Indijskog potkontinenta, pa i cijelog kulturnog kruga, te je njezin utjecaj nesumnjivo svjetskog značenja. Njezine izravne veze s perzijskom, židovskom i grčkom mitologijom teško se mogu dokazati, ali sličnosti ipak upozoravaju na mogući jedinstveni mitološki obzor unutar kojeg su se zbivali počeci svekolike književnosti. Također, njezine mnogo kasnije naknadne veze i odnosi s europskom književnošću, osobito nakon romantizma, povijest svjetske književnosti ne smije zanemariti.

Preko Indije, osim toga, mogu se nazrijeti i odnosi između Zapada i

kineske mitologije, koja opet određuje još jedan kulturni krug. Iznimno razvijena kineska civilizacija, koja je uostalom izgradila jedinu ljudsku građevinu koju se može razabrati iz svemira - Kineski zid, sigurno je i te kako važna i za pretpovijest te za razvitak svjetske književnosti. A ni povratni utjecaji kineske mitologije, osobito u novije vrijeme, nisu nevažni, čak ni u smislu djelovanja na neka, apstraktno izdvojena područja književnosti. Kineska je kultura, naime, u cijelom svojem tisućljetnom slijedu, od nekih 4500 godina, čini se visoko cijenila osobito pjesništvo. No, sama kineska mitologija do te je mjere povezana s legendarnom poviješću da ju je teško, ako ne i nemoguće, rekonstruirati u nekom prvobitnom obliku. Predaja to pripisuje glasovitom spaljivanju knjiga po carevoj naredbi 213. prije Krista, no bit će da su temeljni razlozi i u nečemu drugome. Čini se da su u Kini vrlo rano za europske pojmove, već u 5. stoljeću prije Krista, prevladale dvije velike religije, konfucijanizam i daoizam (prema ranijoj transkripciji: taoizam), koje bi se zbog mnogih razloga mogle nazvati i filozofijama, ili barem nečim poput razrađenih etika. Vrlo je, naime, vjerojatno da naši pojmovi religije, filozofije, znanosti i etike, recimo, nisu najpogodniji da označe neke temeljne svjetonazore koji su vladali cijelom kulturnom poviješću Kine. Moglo bi se zato reći: kineska mudrost na neki način ujedinjuje mitološke predodžbe s apstraktnim načelima i konkretnim uputama o svagdašnjem životu, pa je ona i mitologija, i filozofija, i religija, i književnost ujedno, a istovremeno i nešto što je Zapad stalno držao "nečim posve drugačijim". Tako se čini da kada mi Europljani govorimo o kineskoj mitologiji, odmah je na svoj način razumijevamo i tumačimo, a je li to doista njoj primjereno, ostaje otvoreno pitanje.

Ipak, unatoč svemu ne možemo ne zapaziti da i u kineskoj mitologiji postoje slični motivi, slične priče i likovi kao i u ostalim mitologijama. Premda je u konfucijanizmu i daoizmu prilično malo pozornosti posvećeno mitskoj kozmologiji i teogoniji, postoje ipak mnoge priče koje imaju paralele osobito s indijskom, ali u nekoj mjeri i sa židovskom mitologijom. Prema nekima od njih tako je svijet nastao iz kaosa, a prema jednoj verziji napravljen je od patuljkova tijela - što podsjeća na spomenuti Višnuov avatar - pri čemu čovječanstvu i nije baš dodijeljeno odveć slavno podrijetlo: nastalo je iz buha kojima je patuljak očito obilovao. Zapadno je pak mišljenje, čini se, do danas najviše fasciniralo učenje o Yinu i Yangu, koji znače nešto poput temeljnih načela kozmičkog dvojstva, a ujedno su temeljna načela odvijanja svjetskog zbivanja, takvog zbivanja kakvo se shvaća kao neprestano kretanje između dviju temeljnih suprotnosti: muškog i ženskog, vode i vatre, sunca i mjeseca, svjetla i tame, četverokuta i kruga.

To je učenje temelj i jedne od najstarijih i najneobičnijih knjiga u svjetskoj povijesti, *Knjige promjena* (*Yi jing*). Ta je knjiga zapravo uputa za proricanje: sastoji se od opisa i komentara 64 heksagrama, likova od šest crta, od kojih neprekinuta odgovara Yangu, a prekinuta u sredini Yinu. Proricanje se obavlja tako da se postavi pitanje, zatim se bacaju štapići, ili u novije vrijeme

novčići, pa se prema tome odredi odgovarajući heksagram. Proricanje, međutim, ne odgovara naprosto nečemu poput gatanja iz karata; ono je razrađeno u obliku svojevrsnih mitološkofilozofskih komentara, koji upućuju na neku vrstu mističkog razumijevanja povezanosti sudbine svijeta i sudbine pojedinca. Pri tome se, dakako, upozorava da se pravi odgovori mogu dobiti jedino ako se postave prava pitanja, kao i na to da takva pitanja ne zna, niti može baš svatko postaviti. U novije vrijeme čini se da Zapad pokazuje znatno zanimanje za tumačenje u okviru svog učenja. U Kini pak *Knjiga promjena* tisućljećima je vrijedila kao jedan od izvora i temelja najstarije mudrosti, takve mudrosti kakvu nove generacije moraju uvijek nanovo pokušati razumjeti i uvijek nanovo tumačiti.

A upravo to je i jedna od najzanimljivijih činjenica cjelokupne pretpovijesti svjetske književnosti. Najstarija poznata nam velika književna djela, koja uglavnom sva imaju osim visoke umjetničke vrijednosti koju mi danas u njima razabiremo - i temeljnu religijsku vrijednost objave konačne istine, u pravilu se izravno ili posredno pozivaju na još stariju mudrost i na iskustvo koje im je prethodilo. Osnivači velikih religija, kao Isus, Buda, Zaratustra, Konfucije, Lao Zi ili Muhamed, uvijek su naglašavali i da su obnovitelji, koji jedino žele nanovo uspostaviti tradiciju koja je zaboravljena, izobličena ili krivo tumačena. Da se pri tome radi samo o tzv. psihološkom efektu osjećaja da je prošlost bolja, vrjednija i mudrija od sadašnjosti, čini se ipak odveć jednostavnim objašnjenjem. Upravo pozivanje na izvore tradicije upozorava da se novo uvijek može graditi jedino na starim temeljima, a što su ti temelji skriveni u dalekoj prošlosti o kojoj možemo tek nagađati, nipošto ne znači da priča o povijesti svjetske književnosti ne mora baš njima započeti. Ustvrditi, doduše, da je u mitologiji "tajna" početaka svjetske književnosti, bilo bi ipak pretjerano, jer bismo lako izgubili iz vida razliku između mitskog vjerovanja o obveznoj istini i neobveznosti fikcije koja nam barem danas omogućuje da govorimo o estetskoj dimenziji književnosti. No, tko ne želi mitom započeti, vrlo lako mitom završava, jer samo ako možemo razabrati kako jedinstvo tako i razlike, povijest književnosti neće postati novom mitologijom.

2.

DREVNI ISTOK. TEMELJI VELIKIH RELIGIJA

Književnost nije lako razlikovati od mitologije, no nimalo je lakše nije razlikovati ni od religije, od filozofije i od znanosti. Sve su te razlike ipak prijeko potrebne, a sve su zapravo novijeg datuma, pa ih čak prihvaćaju samo neki kulturni krugovi. Tako je razliku između religijske, svete književnosti (*scriptura*) i svjetovne književnosti (*litteratura*) uspostavio tek europski srednji vijek, ,a razlike između filozofije i književnosti te književnosti i znanosti nisu ni do danas svuda jasno odredive. Dodamo li tome kako danas prevladava uglavnom mišljenje da konačne odluke o tome što je književnost valja tražiti u načinima njezina prihvaćanja i razumijevanja, suočeni s najstarijim tekstovima naprosto se moramo osloniti na projekcije i pretpostavke: vrlo je vjerojatno da mnoge sačuvane tekstove mi shvaćamo kao književnost koja nije obvezujuća, kojoj se ne vjeruje i koja nije pojedincu nužna da bi se sasvim dobro uključio u život zajednice, a da su oni zapravo pripadali onome što se smatralo svetim i time u najvećoj mogućoj mjeri obveznim. Jesu li priče o bogovima i junacima, o ljudima i životinjama, kao i o nekim važnim događajima bile sastavni dio mitologije, koja je već bila uključena i u neki sustav religije, ili su bile mnogo manje ozbiljne i obvezujuće, ne možemo točno znati. Mi ne znamo je li neka himna bogu bila dio rituala ili se mogla govoriti i u drugim prilikama, kao što ne znamo jesu li neke "predstave" bile ritual ili već kazalište. Tako smo naprosto prisiljeni govoriti o počecima književnosti jedino na taj način da projiciramo naše iskustvo u prošlost, pa pretpostavljamo da neki tekstovi mogu imati za nas i one i onakve vrijednosti kakve pripisujemo književnosti kao umjetnosti.

Kada se pak radi o najstarijim poznatim nam tekstovima, tome valja pridodati teškoće u rekonstrukciji i prevođenju. Pismo, kao što je već upozoreno, nije izmišljeno zato da bi se njime prenosila takvo iskustvo kakvo danas pripisujemo književnosti: egipatski hijeroglifi i tzv. klinasto pismo naroda u Mezopotamiji nastali su iz potrebe zapisa koji su služili isključivo gospodarstvenim ili ritualnim potrebama, a jezici kojima nitko ne govori već

tisućama godina mogu se tek s naporom rekonstruirati. Očito, prevođenje s njih na moderne jezike zahtijeva i umijeće kojem se granice interpretacije gotovo i ne mogu postaviti. Dodamo li tome da su sačuvani tekstovi često okrnjeni, fragmentarni i u dijelovima potpuno neprevodivi zbog raznih razloga, o književnosti koja je, vjerujemo, postojala tijekom nekoliko tisućljeća u dolinama Nila, Eufrata i Tigrisa teško da možemo znati mnogo toga što bi bilo posve sigurno.

Ipak, premda se prijevodi zapisa zbog spomenutih teškoća uvelike međusobno razlikuju, premda se ne može točno utvrditi kako su ti stari narodi običnu jezičnu organizaciju nadogradili na način poput stihova, ili pak možda i prema sasvim drugačijim razlikovnim načelima, neka se osnovna tematika može razabrati, a ona barem u nekim slučajevima pokazuje da su pojedini tekstovi začuđujuće nalik onima i onakvima kakve i danas proizvodi upravo i jedino književnost. Tako egipatski pjesnik prije barem 3000 godina, na primjer, govori kao da je sada i ovdje:

> Kome da danas progovorim?
> Zla su mi braća:
> Današnji prijatelji ne poznaju ljubav.
>
> Kome da danas progovorim?
> Srca su lakoma;
> Svi redom pljačkaju tuđu imovinu.

Preveli s engleskoga Konstantin Miles i Josip Ritig

Čini se tako da imamo pravo započeti povijest pisane svjetske književnosti upravo staroegipatskom književnošću, jer sačuvani tekstovi pokazuju da su doista postojala djela kakva bismo danas mogli nazvati lirskim pjesmama, osobito ljubavnim i refleksivnim, pa himnama i tužaljkama, a zatim i takva kakva bismo mogli nazvati pričama i bajkama, pa čak i neka koja sadrže elemente drame. Neka se čak pripisuju pojedincima, primjerice tekstovi nazvani *Pouka mudrosti* državniku Phanotepu (oko 2400. prije Krista) ili neke himne Ehnatonu, za kojeg se drži da je umro 1352. prije Krista. Za glasoviti tekst nazvan *Razgovor razočarana čovjeka i njegove duše*, opet, drži se da je nastao oko 2250. prije Krista, a za zbornik ljubavne poezije, poznat pod naslovom *Pjesme s rijeke*, misli se da potječe negdje iz 15. stoljeća prije Krista, ali da zasigurno sadrži i mnogo starije tekstove. Znanstvenici drže da se u svim tim tekstovima može razabrati nešto što bismo danas shvatili kao književnu tehniku, što će reći da se njihova jezična organizacija razlikuje od običnoga govora, a tematika odgovara onoj i onakvoj kakva je poznata iz klasične grčke i rimske književnosti, pa i kasnije, sve do najnovijega doba.

Važne su i priče, na primjer tzv. *Sinuheova priča*, koja je, sudeći po brojnim prijepisima, bila izuzetno popularno djelo tijekom barem tisuću godina, a koja je pisana u prvom licu i očito ima neke značajke autobiografije.

Ona se razvija postupcima koji nam se čine u najmanju ruku vrlo nalik modernim pripovjednim tehnikama: počinje opisom zlokobne atmosfere iščekivanja i neizvjesnosti zbog glasina o smrti faraona. Zatim se opisuje strah pripovjedača, njegov bijeg i pustolovine, da bi se sve završilo povratkom kući u starosti. Neki motivi, neki književni postupci i neki tematski sklopovi u svakom slučaju ne samo što podsjećaju na mnoga kasnija djela nego čak i omogućuju da tu priču shvatimo kao preteču mnogo kasnije razvijenog umijeća pripovijedanja.

Staroegipatska književnost nema epa, ili barem nešto takvog karaktera nije sačuvano, za razliku od podjednako stare, te u zapisima nešto kasnije sačuvane, književnosti koja se najčešće naziva babilonsko-asirskom, prema Babiloncima i Asircima, ili mezopotamijskom, prema zemljopisnom predjelu. Ta je književnost zapisana klinastim pismom na sumerskom i, većinom, na akadskom jeziku. Nejasni su pri tome odnosi sumerske i akadske kulture, pa tako i njihovih književnosti, no sigurno ih je bilo, a njihovi se uzajamni utjecaji moraju uzeti u obzir, pa se čak na temelju sačuvanih podataka zamjećuju i neke razlike. Na akadskom jeziku sačuvan je najstariji ep svjetske književnosti, nazvan *Ep o Gilgamešu*; pretpostavlja se da je zapisan oko 1700. prije Krista, na temelju gotovo sigurno starijih zapisa. Nema nikakve sumnje da je ep imao i kultno značenje, da je pripadao svetim tekstovima i da je njegova tematika izvorno mitološka, no podjednako tako nema sumnje da je uza sve navedene poteškoće u razumijevanju i prevođenju, s današnjeg stajališta gledano, riječ o djelu izuzetne književne vrijednosti. Oblikovan je ponavljanjem po smislu paralelnih polustihova, s nekim očito svjesno i namjerno rabljenim stilskim sredstvima i postupcima karakterističnim za književnost, kao što su ponavljanja, formularni opisi, umetnute priče i ostala sredstva retardacije.

Ep opisuje pustolovine mitskog junaka Gilgameša, koji tiranski vlada gradom Urukom, bludniči i razmeće se junačkim podvizima. Na molbu građana Uruka bogovi tada stvaraju Enkidua, koji živi poput modernog Tarzana sa životinjama, a kojega zavodi žena koju su mu poslali građani. Enkidu se sukobljava s Gilgamešom, no njihova borba završava neodlučeno, pa oni postaju prijatelji. Zajednički obavljaju mnoge junačke pothvate, ali nakon što su ubili čudovišnog bika, boginja Ištar želi osvetu, pa se Enkidu razboli i umre. Zanimljivo je pri tome da Ištar nudi ljubav Gilgamešu, no on je odbija s upozorenjem da je sve svoje ljubavnike na kraju poubijala. I to je, međutim, razlog njezinu bijesu, pa je smrt Enkidua i njezina osveta. Gilgameš se ne može pomiriti sa smrću voljenog prijatelja. Odlazi u podzemni svijet, ondje susreće Utnapištima, koji mu priča već spomenutu priču o općem potopu, a na kraju mu daruje travu života. No, vraćajući se kući, Gilgameš zaspi od umora, zmija mu ukrade travu života, pa se on vraća sa sviješću o neumitnosti smrti. (Valja možda napomenuti da nakon 4000 godina isti motiv ponavlja na svoj način Kafka u *Dvorcu*, gdje geometar K. zaspi od umora u trenutku kada bi mogao čuti objašnjenje ključne tajne vlastitog života.)

Zanimljivo je da taj prvi ep svjetske književnosti razvija pripovijedanje na način koji susrećemo tek u romanima, a koji ne poznaju glasoviti kasniji epovi. Karakter Gilgameša, naime, mijenja se tijekom epa: on je najprije bezosjećajan tiranin koji se razmeće jer nema dostojnog protivnika, ali kada se sprijatelji s Enkiduom - bićem koje je na neki način polu životinja, dok je on polu bog - kreće u pothvate koji pomažu ljudima, a koji se ne sviđaju bogovima. Izuzetno je uvjerljivo opisano kako se Gilgameš istinski i duboko užasnuo nad fenomenom smrti, onda kada je ona pogodila njegova bliskog prijatelja; tada je shvatio da se smrt ne događa uvijek samo drugima. Neki pesimizam smrtnika, povezan sa silovitošću prkosa i onim što bismo danas označili kao duboke psihološke uvide, prožima tako to djelo do te mjere da nam se, usprkos svim teškoćama s prevođenjem i razumijevanjem, čini gotovo suvremenim.

Drugi ep mezopotamijske književnosti, spomenuti *Enuma Eliš*, mnogo je više isključivo sakralnog karaktera, jer opisuje postanak svijeta i bogova, pa se povodom njega mora izravno skrenuti na temu odnosa književnosti i religije. A ta je tema ovdje nužna jer, kao što se ne mogu odijeliti mitovi od književnih djela, tako se ne može razumjeti ni složen splet mitskih predodžbi, razrađen u sustav koji uključuje i teologiju. Religija, naime, ne samo što do najnovijeg vremena prožima cjelokupnu književnost nego su i sustavi njezinih tema, motiva, slika i tipova ugrađeni u svojevrsnu "pozadinu" bez koje se književnost naprosto ne može uistinu razumjeti.

U tom pak smislu valja najprije svakako posvetiti odgovarajuću pozornost *Bibliji*. Već je spomenuto povodom židovske mitologije da se u njoj susrećemo s fenomenom do te mjere razvijene religije da je ona sveobuhvatnošću kanonskih tekstova postala nečim što se ipak može razlikovati i od književnosti i od mitologije, a što prožima život izabranog naroda, Izraela, tako da tome nema primjera u povijesti. *Biblija* je postala svetom knjigom Židova (u prvom dijelu nazvanom *Stari zavjet*) i svih kršćana (koji tome pridružuju *Novi zavjet*), pa je time uvelike usmjeravala europsku kulturu više od dva tisućljeća. S gledišta povjesničara književnosti, međutim, ona je zbornik cjelokupne jedne razvijene, bogate i raznolike književnosti, i to takve književnosti kakva nije imala samo religijsko značenje, nego kakva, kao izvor nadahnuća, kao uzor određenih načina oblikovanja i kao uzorak motiva, tema i karaktera, ima i iznimno književnoestetsko značenje.

Stari zavjet nazvan je tako prema savezu Boga s izabranim židovskim narodom, a *Novi zavjet* svojevrsna je obnova *Staroga*, jer izlaže život i učenje Isusa Krista, koji sklapa novi savez Boga sa sada univerzalnom kršćanskom Crkvom. Tekstovi *Staroga zavjeta* nastajali su vjerojatno gotovo tisuću godina (drži se da konačni oblik dobivaju u razdoblju od tisuću godina prije Krista do sto godina prije Krista), a *Novi zavjet* nastaje u prvom stoljeću, s time što su tekstovi konačno redigirani vjerojatno tek u petom ili šestom stoljeću.

Bibličari obično tekstove *Starog zavjeta* dijele na povijesne, poučne i

proročke knjige, pa je ta podjela prenesena i na *Novi zavjet*. Takva podjela, međutim, ne govori mnogo sa stajališta znanosti o književnosti, za koju je važnije što se u biblijskim tekstovima mogu razabrati određeni tipovi književnog oblikovanja koji su bitno utjecali na sve europske književnosti, a koji djelomično odgovaraju i tipovima izražavanja i književnog oblikovanja svih ostalih svjetskih književnosti, dok su djelomično osobitost upravo i jedino *Biblije*. O općem "biblijskom stilu" zbog raznolikosti tekstova teško je govoriti, no ipak se određene osobitosti, koje se mogu povezati sa spomenutim osobitostima židovske mitologije - prije svega sa strogim monoteizmom i bogom koji je transcendentni stvoritelj svijeta - ipak mogu razabrati. Biblijski stil tako prožima ton objave; bog sam u tim tekstovima govori preko nadahnutih pojedinaca, primjereno njihovom razumijevanju, pa je u njegovoj slikovitosti i usporedbama uvijek prisutna određena vertikala: Bog "odozgo", "iznad" prirode, govori Adamu, Abrahamu i Mojsiju, kao i, primjerice Jobu, kojeg upozorava da je odnos između stvorenog bića i Stvoritelja nužno drugačiji nego odnos među moćnijim i manje moćnim prirodnim bićima.

Prvi dio *Biblije*, *Petoknjižje* (*Pentateuh*) predaja pripisuje zakonodavcu Mojsiju, a zapravo je svojevrsna povijest izraelskog naroda, kojeg je podrijetlo, kao i podrijetlo cjelokupnog čovječanstva, mitski objašnjeno. Sadrži tako temeljne mitove o postanku svijeta i čovjeka, o prvom grijehu i prvobitnim bitnim događajima povijesti, ali i tipove izražavanja koji su najbliži nekoj vrsti legendarne povijesti. Tu su opisani i mnogi likovi poput Mojsija, Salomona, Davida, Noe, Samsona i Dalile primjerice, te mnoge legendarne priče u kojima se nazire i tehnika kasnije pripovjedne proze, kao *Knjiga o Esteri*, *Knjiga o Ruti* i *Knjiga o Juditi* koja je nadahnula i našeg Marka Marulića - a koje su bliže nekoj vrsti realističkog pripovijedanja. U poučnim knjigama, opet, osobito se ističe *Knjiga propovjednikova* (*Kâhelet*), koja je bliže filozofiji zbog refleksivnog odnosa prema životu i svijetu. Pri tome ipak valja napomenuti da se biblijski stil ne može uspoređivati s filozofijom: on ima drugačije načine mišljenja i govora, a ima na umu i uvelike drugačije vrijednosti; on je, na neki način, izravno vezan sa životom i djelovanjem, a donekle mu je strana grčka *theoria*, gledanje i mišljenje koje je odvojeno od prakse.

Kao posebne književne vrste, opet, i kao izuzetna ostvarenja s užeg estetskog gledišta, ističu se *Pjesma nad pjesmama* (*Šîr haššîrîm*) zapravo epitalam, svadbena pjesma, te *Knjiga o Jobu* (*I'jôv*) koja sadrži izrazite elemente dramske napetosti i znači temeljnu raspravu o odnosu čovjeka i Boga, kakvu kasnija svjetska književnost razrađuje u bezbrojnim varijantama i varijacijama.

Također su sa književnoestetskog stajališta važni pjesnički oblici skupljeni u *Knjizi psalama* (*Sêfer Tehilîm*) koji su utemeljili tradiciju pjesničkih oblika sa snažnim slikama, jakim osjećajima i uzvišenim stilom, izražavajući izuzetno dojmljivo čežnju, strah, bol, razočaranje i nadu u spas napaćenog

naroda.

Novi zavjet napisan je nakon smrti Isusa Krista, a kršćani ga drže obnovom starog saveza, sada kao saveza Boga i kršćanske zajednice, odnosno Crkve. Sadrži opis Isusova života i učenja, a sastoji se od 27 knjiga, podijeljenih danas na povijesne knjige - koje čine *Evanđelja* i *Djela apostolska* - poučne knjige - koje čine *Poslanice apostola* - i proročku knjigu *Otkrivenje*, kojom završava cjelokupna *Biblija*. Premda se oslanja na *Stari zavjet*, pa ga kršćani drže ispunjenjem proročanstava, stilom, načinom izlaganja i naglašavanjem univerzalnosti i ljubavi donosi velike novine. Temeljno mu je uporište u vjerovanju da je Isus Krist sin Božji i da je poslan kako bi patnjom i uskrsnućem spasio čovječanstvo od prvoga grijeha i time započeo novu epohu u pravocrtno shvaćenoj povijesti. Povijest se sada dijeli na epohu od stvaranja svijeta do Isusa i od Isusa do Strašnog suda, koji će značiti kraj povijesti i prijelaz u vječnost (otuda i danas općeprihvaćeno računanje vremena prije i poslije Krista).

Evanđelja su temeljni dio *Novoga zavjeta* (prema grčkom "blagovijest", "radosna vijest"), u kojima četiri evanđelista, Matija, Marko, Luka i Ivan, opisuju Isusov život i propovijedaju njegovo učenje, navodeći često njegove riječi doslovno, pri čemu se drži da su se vjerojatno oslanjali na nešto stariju usmenu predaju. U opisu života, djela i Isusova učenja postoje određene razlike, no bitna je poruka jedinstvena: uvijek se pripovijeda o događajima iz Isusova života, o njegovim čudesnim djelima i postupcima u kojima se razabire njegova božanska priroda, a u njegovim se riječima uspostavlja neko jedinstvo života i djela koje čini osnovicu kršćanske religije. Za razliku od *Starog zavjeta* stil je u njima manje raznolik, jednostavan je i pristupačan, no izuzetno slikovit, protkan izrekama koje se navode do danas kao primjeri sažete mudrosti. Posebno se pak ističu i Isusove parabole, zasebne književne vrste u kojima se živim usporedbama naglašavaju pojedini aspekti njegova učenja. Svojevrsni patos čvrstog uvjerenja da se govori sa stajališta Kraljevstva Božjeg, koje kao uzvišena etička razina stoji iznad svega ljudskog, prožima pri tome sva *Evanđelja* do te mjere da to nije nadahnjivalo samo religioznu nego i velik dio svjetovne književnosti europskog kulturnog kruga.

Djela apostolska i poučne *Poslanice* utemeljuju kasniju kršćansku teologiju, a *Otkrivenje* je izuzetno uvjerljivim stilom, bogatstvom vizija i slikovitom simbolikom postalo nenadmašenim uzorom cjelokupnog jednog tipa književnosti, tzv. apokaliptička književnosti, koja se u brojnim varijantama njeguje sve do danas, pa možda čak danas i više nego u vremenima koja sebe nisu doživljavala kao razdoblja krize i mogućih svjetskopovijesnih odluka.

Ulogu sličnu onoj koju ima *Biblija* u književnosti europskog kulturnog kruga imaju *Vede* u bogatoj i raznovrsnoj književnosti Indijskog potkontinenta. Razlike su međutim ipak znatne, jer *Vede* doduše jesu također svete knjige velikih svjetskih religija hinduizma i brahmanizma, a također su i

svojevrstan oslonac na koji se u nekom širem smislu nastavio i budizam, no one se ipak ne mogu shvatiti kao razrađeni i utvrđeni religiozni kanon kakav je prisutan u *Bibliji*. Prije svega možda vrijedi spomenuti da se one ne bi mogle nazvati "svetim pismom", naprosto zbog toga što su u izuzetno dugom razdoblju prenošene isključivo usmenom predajom: svećenička kasta brahmana bila je zadužena da ih pomno, sa svim detaljima, uči napamet i jedino tako predaje budućim naraštajima.

Premda zapisane dosta kasno, rekonstrukcijom jezika i u njima sadržanih podataka došlo se do zaključka da su vrlo stare, prema nekim pretpostavkama pripadaju najstarijim poznatim tekstovima (uglavnom se drži da su nastajale u dugom razdoblju, od otprilike 1500. prije Krista pa do početka nove ere. Njihov naziv izveden je iz korijena "*vid-*", što otprilike odgovara "znati", ali i "reći", "kazati" (a korijen je sačuvan i u kajkavskorn *povedati*), a podijeljene su na četiri zbirke (*samhita*): *Rgveda*, zbirka znanja sadržanog u stihovima, *Samaveda*, zbirka znanja sadržanog u melodijama, *Yajurveda* zbirka znanja o žrtvenim obredima i *Atharvaveda* zbirka znanja o izrekama pri čaranju. Najstarija, najopsežnija i najvažnija zbirka je *Rgveda*, u kojoj se isprepleću himne izazivanja antropomorfnih bogova s prepričavanjem mnogih mitova, osobito o bogu Indri koji oslobađa vodu iz krave kako bi čovjeku omogućio život, s izrekama i, najvećim dijelom, obrednim tekstovima, među kojima su osobito u posljednjim dijelovima uključene i apstraktne, filozofske spekulacije. Bogovi se pri tome u himnama slave uzvišenim stilom i slikovitim se usporedbama opisuju njihove osobine, ali se ne može govoriti o strahopoštovanju koje prožima Stari zavjet. Najveći broj tekstova bavi se žrtvenim obredima koji su, čini se, shvaćeni u smislu svojevrsne pogodbe: dajemo bogovima, da bi oni dali nama. Obveze se ovdje očito drže obostranima.

Opsežna raznolikost *Veda*, u kojima je sadržano i usporedo nagomilano iskustvo razvitka i promjena iskustva u najmanje 2000 staroj književnoj kulturi fascinirala je europske znanstvenike i filozofe osobito u 19. stoljeću, no nešto poput iole jedinstvenog sustava, čak ni u smislu jedinstvene mitologije, teško da se u njima može razabrati. Osobito je to danas teško i zato što postoji više "vedskih škola" koje se međusobno znatno razlikuju, a i zato što se *Vede* nastavljaju u opsežnim komentarima, nazvanim *Brahmane*, a oni opet čine veliki korpus samostalnih tekstova. Tome valja dodati i *Upanišade*, koje su pak temeljni tekstovi na temelju kojih su se razvile filozofsko-religijske škole Vedante, Samkhye i Yoge, od kojih su se posljednje razvile i u razrađene tehnike, s mnogobrojnim pristašama i varijacijama, sve do danas, čak i na Zapadu.

Već je spomenuto da teškoće u razumijevanju indijske mitologije, religije, filozofije i književnosti nastaju i zbog toga što se u Europi tako razlučene oblasti u indijskoj kulturi isprepleću u mjeri da ih je gotovo nemoguće odvojiti. Na sličan način postoje teškoće i sa shvaćanjem indijskih epova *Mahâbhârate* i *Râmâyane*, koji se podjednako tako mogu shvatiti kao

književna djela, kao izvori religije, kao izvori mitskih predodžbi i kao primjeri filozofskih spekulacija.

Mahâbhârata se tako samo prema uvjetnoj projekciji može nazvati epom, jer već njezin opseg govori da se radi prije o nekoj zbirci svekolike književnosti nego o nečemu što mi nazivamo književnim djelom: ona ima 200 000 stihova, što je otprilike dvadeset puta više od *Ilijade* i *Odiseje* uzetih zajedno. Starost joj je gotovo nemoguće pobliže odrediti, pa se uglavnom drži da je postupno nastajala od četvrtog stoljeća prije Krista do četvrtog stoljeća poslije Krista, i to na taj način što su se unutar prvotne jezgre, pjesama o borbama dviju grana plemena Bharata, dodavale epizode, koje su prerastale u nove epove, s vlastitim epizodama, kao i različiti drukčiji dodaci. Od epizoda najbliže su europskom ukusu *Pjesma o kralju Nali*, koja poetski opisuje događaj gotovo nalik modernim ljubavnim serijama, te *Priča o Savitri*, legenda o vjernoj ženi koja svojom ljubavlju svladava i samog nesmiljenog boga smrti. U samoj Indiji pak, ali i u Europi, najpoznatija je i najglasovitija *Pjesma uzvišenog* (*Bhagavadgita*), napisana kao razgovor jednog od glavnih junaka epa, Argjune, i boga Kršne pred konačnu bitku. Argjuna je užasnut pred predstojećim pokoljem, pa mu Kršna opširno objašnjava učenje prema kojem je pojedinačni ljudski bitak neuništiv, a dužnosti koje proizlaze iz svagdanjeg života valja poštivati. Je li to neko metafizičko opravdanje rata ili je u njemu rat samo povod da se u kriznoj situaciji shvati najdublja bit čovjeka, ostaje - čini se - otvoreno: glasoviti indijski vođa Mahatma Gandhi bio je sklon drugome, a neki suvremeni interpretatori prvom tumačenju.

I drugi najglasovitiji indijski ep, *Râmâyana* (u slobodnom prijevodu "Ramin udes"), gomilanjem građe sličan je *Mahâbhârati*, ali je ipak kraći (48 000 stihova) i kompozicijski nešto cjelovitiji. Nastao je također tako što su se oko stare jezgre (pretpostavlja se negdje u četvrtom stoljeću prije Krista) postupno okupljali dodaci i umetale epizode sve do trećeg stoljeća. Legenda ga pripisuje mitskom pjesniku Valmikiju, kojeg se smatra i tvorcem osobitog stalnog pjesničkog oblika, tzv. *sloke*, koja se proširila i izvan indijskoga kulturnog kruga. Tekst je *Râmâyane* nešto ranije (oko drugog stoljeća) nego tekst *Mahâbhârate* dobio konačni oblik, pa se time tumači i njegova relativna kratkoća i veća cjelovitost, koju opet valja uzeti uvelike uvjetno: i u tom tekstu ima mnogo više raznolikosti nego što je to u europskim epovima.

Râmâyana govori o doživljajima Rame i Site, kraljevskog para koji je ideal bračne sloge i vjernosti, no temeljna priča nema karakter ni junačke epike ni ljubavnih romana, nego je do te mjere protkana fantastikom da europskog čitatelja više podsjeća na bajku. Pri tome znatnu ulogu igraju životinje - Rama pobjeđuje uz pomoć majmunskog kralja - a u novijim dijelovima epa Rama je, isprva opisan kao ljudski junak, pretvoren u inkarnaciju boga Višne. Iznimna maštovitost, bujna i slikovita fantastika te često suptilna osjećajnost govore već o vrlo razvijenom i istančanom ukusu, pa uza sve teškoće oko nagomilavanja i opširnosti *Râmâyana* nalazi čitatelje ne samo u Indiji, gdje je izuzetno omiljena, nego i u europskim zemljama.

Što se pak tiče religije koja je izuzetno utjecala na književnost, budizam je učenje koje je od šestog stoljeća nadalje iznimno utjecalo ne samo na indijsku nego i na kulture svih susjednih zemalja, pa time i na cjelokupnu svjetsku književnost. Osnivač je budizma Gautama Buddha (oko 563-483. prije Krista), oko čijeg su se života isplele legende, učinivši ga božanstvom, pa u nekim varijantama i inkarnacijom boga Višne, što ne odgovara njegovom izvornom učenju. Budistički kanon čini *Tipitaka* ("tri košare"), u kojem je izloženo učenje prema predaji Budinih učenika. U tom širokom smislu *Tipitaka* donekle odgovara *Novom zavjetu*, jedino što su tekstovi raznolikiji, pa osim zapisanih Budinih govora sadrže i komentare, filozofsko-religijske traktate i lirsku poeziju.

Temelj je budizma učenje o "četiri plemenite istine": l. da je život patnja; 2. da je uzrok patnji želja, odnosno želja za životom koja određuje sudbinu (*karma*) svakog čovjeka i dovodi do ponovnih utjelovljenja (*samsara*), koje su i opet pune patnje; 3. da se čovjek može osloboditi patnje jedino oslobađanjem od strasti i želje; i 4. da se spas sastoji u *nirvani*, stanju u kojem su poništeni svijest i individualnost. Do spasa pak vodi "osmerodijelna staza", koju čine prava vjera, prava odluka, prava riječ, pravi čin, pravi život, prava težnja, pravo mišljenje i prava sabranost. U izvornom obliku to je učenje jedino o spasu pojedinca koje se postiže ako se prekine tijek želje na samom početku, budući da se ono što želimo ne može ostvariti, jer ćemo uvijek željeti nešto drugo, i sve to više i više. To se učenje s vremenom, međutim, razvilo u složene i razgranate mitološko-teološke sustave, a upravo su oni učinili budizam velikom svjetskom religijom. Za samu književnost, pak, od bitnog je značenja što su kanonizirani budistički tekstovi s vremenom postali izvor nadahnuća, bogate, razvijene i raznolike književnosti, čiji se utjecaj već vrlo rano širio sve do Kine i Japana, pa i na zapad gdje se odjeci budizma mogu nazrijeti već u srednjovjekovlju. Osim toga, valja napomenuti da je budizam kao svojevrsno učenje zaokupio i neke pravce u europskoj filozofiji, a njegovi se odjeci u različitim varijantama mogu prepoznati od romantizma do danas u mnogim, pa i vrhunskim ostvarenjima europske književnosti.

Vratimo li se, međutim, na književnost u užem smislu riječi, osobito su pripovijetke u Indiji već vrlo rano imale takav utjecaj da je čak postavljena hipoteza prema kojoj sve pripovijetke potječu iz Indije. Takvu je hipotezu, doduše, danas nemoguće braniti, no ostaje činjenica da je pripovijedanje kraćih ili duljih priča u Indiji izuzetno omiljeno i da se već vrlo rano razvijalo u oblicima osobito takvim u kojima su i životinje junaci, a koje su isprepletene s određenim poukama. Tako je zbirka *Pančatantra* ("pet pripovijedaka", "petoknjižje") nastala već vrlo rano i vrlo je rano prevođena na mnoge jezike, prepravljana je i prerađivana u skladu s lokalnim tradicijama, ali je u svakom slučaju ostala vrelo s kojeg su crpile ne samo indijske nego i mnoge druge književnosti. Kako je njezinu starost nemoguće točnije odrediti, dosta se raspravljalo o mogućnosti da su već Ezopove basne u staroj Grčkoj nastale pod njezinim utjecajem, no ni tu hipotezu nije moguće

dokazati, premda ju nije moguće ni sasvim osporiti.

Pančatantra je zbirka poučnih priča i basni, isprepletenih stihovima i epigramima, a komponirana je kao niz slikovitih pouka koje je sastavio mudri brahman Vishnusarman na zahtjev kralja Amarasaktija, koji je svoje ne odveć bistre sinove želio naučiti kako vladati mudro, plemenito i pravedno. Brahman je prema legendi sastavio pet knjiga od kojih se svaka sastoji od okvirne poučne priče, a u koju su potom umetnute druge priče, njihova objašnjenja i primjeri. U prvoj se okvirnoj priči tako govori o prijateljstvu lava i bivola, te o tome kako šakal, lavov ministar, unosi među njih razdor. Šakali iz prve priče, Karaka i Damanaka, preimenovani su u ranom prijevodu na arapski u Kalila i Dimna, pa je s tim naslovom *Pančatantra* dalje prevođena, a imena šakala su prema grčkom prijevodu došla i do nas u staroslavenskom tekstu s nazivom Stefanit i Inhilat.

Osobito basne iz *Pančatantre* široko su rasprostranjene i ušle su u usmenu predaju, odakle su njihove okvirne teme crpili i kasniji europski basnopisci. Poučne priče, na primjer o pticama koje su se udruženim snagama spasile iz mreže, dirljive, poput one u kojoj je čovjek našao pokraj sina krvavog mungosa, pa ga je ubio, a tek kasnije spoznao da je mungos obranio dijete od zmije, kao i one u kojima zec lukavstvom nadmudruje lava, jer ga je nagovorio da pogleda u bunar gdje je drugi, neprijateljski lav, proširile su se doista na takvom prostoru da se s pravom mogu držati jednim od razloga zbog kojih možemo govoriti o cjelini svjetske književnosti.

I drama je u Indiji vrlo stara, premda se sačuvani tekstovi visoke vrijednosti javljaju tek u petom stoljeću. Indijsko je kazalište, naime, prema predaji božanskog podrijetla: sam Brahma ga je darovao ljudima i propisao pravila kazališnih izvedbi. Tako već glasoviti dramatičar Panini, oko petog stoljeća prije Krista, spominje priručnik o glumi i plesu, a iz prvog ili iz drugog stoljeća potječe teorijska rasprava *Natya sastra*, koja se pripisuje možda i mitskom piscu Bharati. Rasprava se opet poziva na starije uzore, a zbog razrađenog učenja o kazalištu, drami i dramskim vrstama okvirno je nalik Aristotelovoj poetici, a sigurno izražava već dugu i bogatu dramsku tradiciju. Tako se danas uglavnom drži da je indijska drama, slično kao i grčka, nastala iz pučkih obrednih svečanosti, a je li pri tome bilo i nekih izravnih odnosa i utjecaja, otvoreno je pitanje.

U svakom slučaju, međutim, indijsko se kazalište podosta razlikuje od dominantne europske tradicije, zasnovane na grčkom kazalištu. Čini se da je ono uglavnom dalo prednost plesu, pokretima i pjevanju, pa su i dramska ostvarenja možda više nalik operi ili pak pantomimi, u kojoj je razrađen složen sustav značenja nekih temeljnih pokreta, osobito pokreta ruku i prstiju. Raznovrsna i bogata djelatnost dovela je pri tome s vremenom i do visokih književnih vrijednosti, pa nema pregleda svjetske književnosti koji ne spominje dramatičara Kalidasu (4. ili 5. stoljeće), a posebno njegovu dramu *Śakuntalā*.

Śakuntalā je obrada epizode iz Mahâbhârate: kralj Dušyanta u svojem

pustinjačkom stanu zavolio je pustinjakovu kćer Śakuntalu i dobio s njom sina. Zaljubljena Śakuntala, međutim, jednom prilikom nije poklonila dostojnu pažnju nekom brahmanu koji je posjetio kralja, pa ju je on prokleo: da je zaboravi on na kojega toliko misli. Kralj nakon toga ne prepoznaje Śakuntalu, ona gubi prsten prema kojem bi je jedino mogao prepoznati, pa tek nakon niza događaja - prsten je progutala riba, ribar ju je ulovio i donio na dvor - kralj se svega sjetio, ali je Śakuntala već u očajanju poželjela da je proguta Majka zemlja. Na kraju je ipak sve dobro završilo: kralj oženi Śakuntalu, a njihov sin će prema proročanstvu biti veliki vladar.

U *Śakuntali* nema prave dramske napetosti, europskom čitatelju čak se čini da motivi postupaka likova i nisu odveć uvjerljivi, no ono što je oduševilo romantičare, pa i velikane poput Goethea i Schillera, i što može i danas izazvati dubok dojam, visoko je stilizirani lirski opis osobito ženske ljubavi, kao i svojevrstan bajkovit svijet u kojem se čudesno i svagdašnje isprepleću u konačnoj pobjedi iskrenosti i dubokih čuvstava nad spletom nesreća koje uvijek vrebaju u ljudskoj sudbini. U *Śakuntali* su tako našli nadahnuće ne samo brojni kasniji indijski književnici nego i neki europski romantičari, pa čak i pisci modernih poetskih drama.

Pri tome valja dodati da je Kalidasa najvažniji i najpoznatiji predstavnik klasičnog sanskrtskog pjesništva, zvanog *kavya*, čija se lirska djela *Oblak glasonoša* (*Meghadūta*) i *Godišnja doba* (*Rtusamhara*), te epovi *Pleme Raghuevo* (*Raghuvamśa*) i *Povratak Kumare* (*Kumārasambhava*) također drže vrhovima indijske književnosti.

Što se pak tiče velikih religija i njihovih utjecaja na svjetsku književnost, ovdje valja spomenuti i temeljno nadahnuće arapske - i ne samo arapske - književnosti, koje ona nalazi u najmlađoj svjetskoj religiji, islamu, i u njegovoj svetoj knjizi *Kur'an* (*al-Qur'an*, "što je za čitanje"). Ona sadrži tekstove koje je prema islamu anđeo objavljivao proroku Muhamedu u gradovima Meki i Medini, u vremenu od 612. do 639. *Kur'an* se sastoji od poglavlja, "sura", koja nisu poredana vremenski nego po duljini: dulja dolaze ispred kraćih. Muhamed je prema predaji tekstove znao napamet i uporno ih je ponavljao, pa su ih i učenici s vremenom naučili napamet, a kasnije i zapisali. Nakon Muhamedove smrti, i nakon što se njegovo učenje vrlo uspješno proširilo, došlo je do nesuglasica oko izvornih tekstova, pa je konačnu redakciju sastavila posebna komisija po nalogu trećeg kalifa Osmana, godine 645.

Kur'an izlaže religijska načela, kraći pripovjedni odlomci ugrađeni su u pouke, a brojni su nalozi i opomene, kao i moralni i zakonski propisi. Sve je podređeno strogom monoteizmu i strogom moralnom kodeksu, a sve se izlaže s temeljnom svrhom da se pridobije čitatelja, odnosno slušatelja, za posve nov, visokim etičkim idealima određen način života. Stil odgovara nadahnutoj propovijedi, slikovit je i vrlo izražajan, a unatoč dotjeranosti ritmičke proze - koja kao da odgovara usklađenom hodu deva u karavanama - te brojnim aliteracijama i srokovima, ipak i svakome razumljiv te sažet i jednostavan.

Tako je postao nenadmašan uzor arapskog jezika i stila, uzor koji su slijedili svi kasniji religijski tekstovi, pa u velikoj mjeri i cjelokupna književnost. *Kur'an* je tako svojevrstan ključ za razumijevanje cjelokupne književnosti svih islamskih zemalja, odnosno svih književnosti vezanih za danas jednu od najproširenijih svjetskih religija.

Što se pak tiče Kine, osobitost njezinih ranijih tekstova spomenuta je već u prethodnom poglavlju. Dvije su njezine religije, konfucijanizam i daoizam, oblikovane već vrlo rano, u petom stoljeću prije Krista, a i treća, budizam, preuzeta iz Indije, rano se proširila, dobivši dakako i neke posebne osobitosti. Zanimljivo je pri tome da je u Kini, prvi put u svjetskoj povijesti, učinjen pokušaj da se sve te tri religije pomire, i da taj pokušaj nije ostao tek teorijski ogled bez većeg značenja: i danas, čini se, mnogi Kinezi doživljavaju vlastitu tradiciju kao međusobno neprotuslovan splet sva tri učenja.

Osnivač konfucijanizma je Kung-fu-tse (551.-479. prije Krista), koji je kasnije dobio i naziv "Zi", učitelj, a misionari su polatinili njegovo ime u Confucius, odakle i naše Konfucije. Njegovo učenje, međutim, spomenuli smo, teško da se može shvatiti u posve istom smislu u kojem mi shvaćamo religiju, jer on je uporno odbijao izjasniti se o nekim bitnim religijskim pitanjima, kao što su bog ili bogovi, podrijetlo svijeta i čovjeka, život poslije smrti. "Ako niti život ne poznajemo, kako bismo tek mogli poznavati smrt", jedna je od njegovih glasovitih izreka. Štoviše, on uporno tvrdi kako ništa novo ne želi ni ustvrditi ni naučavati, nego jedino želi održati i obnoviti tradiciju. Temelj je tako njegova propovijedanja najbliže onome što bismo mi nazvali svojevrsnom "etikom", za koju bi se možda nešto pojednostavnjeno moglo reći da zahtijeva kao najviše načelo *ren*, što bi otprilike odgovaralo "čovječnosti". Sve se tako svodi na zahtjeve voljeti ljude, suosjećati s njima i pomagati im, premda u tome veliku ulogu igra hijerarhijska tradicija; podanici moraju poštivati i slušati kralja, djeca roditelje, mlađi starije, žena muža, a osobit odnos ravnopravnosti može se njegovati jedino u prijateljstvu.

Prema predaji, Konfucije je imao 3000 učenika, od kojih 72 iznimno darovita, pa su oni bilježili i sačuvali za potomstvo njegove govore i razgovore. Kako se od izvornih zapisa ipak malo sačuvalo, dosta je teško razlučiti što pripada samome učitelju, a što raznim redakcijama njegovih učenika, napose i zato što je konfucijanstvo u burnoj povijesti Kine prošlo različite stupnjeve priznavanja, od okrutnih progona do toga da bude neka vrsta državne religije. Oko samog lika Konfucija, opet, splele su se brojne legende, pa je on u mnogim varijantama shvaćen kao božanstvo, poput Bude ili Isusa, odnosno poput proroka, a u nekima je ostao tek putujući učenjak, veliki filozof i utemeljitelj takvog načina mišljenja kakvo bi se jedino moglo nazvati svojevrsnim nacionalizmom, pa čak i pragmatizmom.

U svakom slučaju Konfucije je skupljao, a možda i redigirao stare rukopise, pa mu se pripisuje i temeljni zbornik stare kineske poezije *Knjiga pjesama* (*Shijing*), u kojoj je on odabrao 305 od nekih 3000 pjesama. Među tim pjesmama ima svakako vrlo starih, u kojima se osjeća da su služile kao

pratnja pri pokretima u radu, ali i mlađih, koje su već izvanredna postignuća visokorazvijene pjesničke umjetnosti. Tematika je raznolika, ali složenost jezične organizacije upozorava da se izvan svake sumnje radi o nečemu što je nadograđeno na jezik, i što u svakom slučaju izaziva ono što mi danas nazivamo "estetskim doživljajem". A da možda pri svemu tome s nepravom držimo da je tek europska književnost otkrila neponovljivost osobe i vrijednost prolaznosti ljudskog života nasuprot prirodi, neka upozore stihovi koji se pripisuju samom Konfuciju:

Vremena se obnavljaju.
I svakim danom sunce novim svijetlom sija,
Bez prestanka rijekama nove vode teku.
Jedanput čovjek živi, - i nikad, nikad više,
Ko lahor, što se gubi, sav je njegov život...

Preveo Zlatko Gorjan

Utemeljitelj druge velike kineske religije, daoizma, bio je legendarni Lao Ce (Lao-tse), prema predaji suvremenik Konfucijev, s kojim se prema nekim zapisima i susreo. Njegovo je učenje zabilježeno u knjizi *Dao de jing*, koja sadrži zbirku izreka i stihova, konačno oblikovanih vjerojatno tek u trećem stoljeću prije Krista. Ta je knjiga, spomenimo, najviše prevođena kineska knjiga uopće.

Daoizam se može donekle suprotstaviti konfucijanstvu, jer barem gledano s našeg stajališta naglašava apstraktnu spekulaciju, s izrazitim elementima mistike. Početni stihovi tako zvuče gotovo kao temeljni stavak svake mistike:

Ako je Dao izreciv,
to nije vječni Dao,
ako se može imenovati,
to nije vječno ime.
Bezimeni -
početak je Neba i Zemlje,
kao imenovani tek - pramajka 10 000 stvari.

Prevela Maja Milčinski

Premda se, naime, mistični doživljaj jedinstva čovjeka s Bogom ili Apsolutom može, pa u nekoj mjeri i mora, suprotstaviti estetskom doživljaju, jer je njegovo temeljno načelo neizrecivost i ekstatična šutnja, ipak povjesničar književnosti mora primijetiti da se s izuzetnom učestalošću, i s visokim stupnjem suglasnosti u iskazima, u različitim epohama i u različitih naroda mistika nastoji povezati s književnošću. U toj povezanosti temeljni se izvor pjesništva podjednako tako često traži upravo u mističnom nadahnuću, kao što se, s druge strane, traži u strogo razumskoj, artificijelnoj obradi. Čini

se tako da su dva temeljna stajališta, koja su nam bliska prema grčkim obradama, i koja se stalno variraju u europskim književnostima, bila podjednako tako prisutna i u Kini. A to opet upozorava kako je i sama podjela na Istok i Zapad možda posljedica jednog načina shvaćanja kojeg smo tek nedavno postali svjesni, ali smo još daleko od toga da ga možemo prevladati. Shvatiti razliku koja nije uvjetovana pretpostavkom o višim ili nižim vrijednostima, i koja, prema tome, ne zahtijeva da u drugome prepoznamo samog sebe, čini se da je nešto što još uvijek pripada budućnosti.

Daoizam je tek znatno kasnije postao s jedne strane religijom, a s druge filozofijom, no njegov je utjecaj na cjelokupnu kulturu Kine ostao trajan i nipošto nije ograničen jedino na kineski kulturni krug.

Je li to slučajno ili postoje neki dublji razlozi zbog kojih su velike svjetske religije, kao budizam, konfucijanizam i daoizam, pa i temelji židovstva i kršćanstva, kao i grčka filozofija, nastali otprilike u gotovo istom razdoblju svjetske povijesti, ostaje otvoreno pitanje. Njemački filozof Karl Jaspers držao je da se zbog toga može govoriti o nečemu poput "vremena osovine", u kojem se može razabrati neko temeljno jedinstvo svjetske povijesti. No, kako to očito pripada nekoj koncepciji filozofije povijesti, a danas živimo u vremenu koje prema općem mišljenju "ne vjeruje pripovijestima", povjesničar književnosti teško se može odlučiti da dalje slijedi konzekvencije takvog načina razmišljanja. Ostaje ipak činjenica da su najstarija razdoblja poznate nam književnosti još uvijek premalo poznati temelji, ali temelji koji se ne mogu zanemariti niti ako se krećemo u obzoru kojeg je zacrtala naše suvremeno shvaćanje književnosti kao jezične umjetnosti.

3 .

ANTIKA

Od Homera do danas - česta je izreka kojom povjesničari književnosti žele reći da se od prvih djela antike do danas može pratiti uglavnom neprekinut slijed književne tradicije, barem u određenim okvirima europskog kulturnog kruga. I doista, niz možda najšire priznatih velikana svjetske književnosti, kao što su, primjerice, Vergilije, Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Balzac i barem još nekoliko desetaka drugih, čine svojevrstan slijed unutar kojeg postoje jasni odnosi nasljeđivanja i promjena unutar istog temeljnog obzora. Vergilije doista slijedi Homera, a jedan od najvećih romana 20. stoljeća, Joyceov *Uliks*, izravno se oslanja na Homerovu *Odiseju*, bez poznavanja koje se naprosto ne može dokraja razumjeti. Ako je, prema tome, pretpostavka povijesti književnosti mogućnost uspostavljanja određenog, makar i isprekidanog slijeda, onda se može slobodno reći da se takav slijed, premda uz neke teškoće, može uglavnom pouzdano pratiti upravo od početaka antičke književnosti.

Dakako, što i koliko antička književnost duguje starijem nasljeđu, prije svega egipatskoj književnosti i književnosti naroda Mezopotamije, drugo je pitanje. Da je nekih odnosa bilo, i da grčka civilizacija u cjelini, pa time i književnost, nije rođena odjednom, poput Atene iz Zeusove glave u mitu, nego je imala i neke prethodnike i postupno se gradila i na starijem nasljeđu, također je vjerojatno točno. Pokušaji, međutim, da se grčku kulturu objasni utjecajima izvana nisu uspjeli; sigurno se može reći da se radi o nečemu što gotovo da je nalik čudu: postignuća grčke, pa kasnije rimske kulture, tako su velika i u toj mjeri utjecajna na sav dalji razvitak da se s velikim opravdanjem može reći kako je onakva kultura kakvu danas poznajemo, i kakvoj pripadamo, započela u Grčkoj. Književnost koja je rođena u Grčkoj, pa zatim nastavljena u Rimu, ostala je tako do danas ne samo početak i temelj nego prema mnogim mišljenjima čak i svojevrstan nepremašen uzor sve do naših dana. Štoviše, i u svagdašnjem govoru pridjev "antički" ne znači samo "star",

nego znači i "dragocjen", te "visoko vrijedan", baš kao što i pridjev "klasičan", izveden od "klasične umjetnosti" ne znači samo "školski", nego znači "uzoran", "visoko vrijedan" i "dostojan oponašanja".

Razlozi takva izuzetnog položaja antičke književnosti ipak se ne mogu svesti jedino na njezinu vrsnoću i bogatstvo tekstova u kojima je sačuvana. I utjecaj *Biblije* na europske književnosti može se mjeriti s utjecajem antike, a ne može se poreći ni da mnogi tekstovi egipatske, starožidovske, mezopotamijske ili pak indijske književnosti ne sadrže također mnoge vrijednosti koje ne samo da nas i danas zadivljuju, nego su i od nemalog utjecaja na književnost i kulturu doba u kojem živimo. Ne radi se tako zapravo samo o nekoj skali vrijednosti i utjecaja, nego se radi o činjenici da se književnost u onom smislu u kojem je danas shvaćamo, čitamo i razumijevamo, pojavljuje najčešće upravo i jedino u staroj Grčkoj. Čini se da je tada, i upravo tada, književnost uvelike dobila onu ulogu u cjelokupnoj kulturi koju je, uglavnom, zadržala do danas: antička je književnost, kao i cjelokupna umjetnost, uspostavila nešto poput ideala ljepote; jedino je ona istakla i naglasila književnosti svojstvenu "estetsku funkciju". Nešto slično teško je tvrditi za nema sumnje izuzetno vrijedne i važne egipatske ili biblijske tekstove primjerice, koji su ipak bili svagda i u prvom redu sveti tekstovi. Osim toga, novija istraživanja barem kao uvjerljivu hipotezu donose da je tek grčko pismo omogućilo da se kultura u cjelini okrene prema pismu, što klinastom pismu ili hijeroglifima nije moglo uspjeti, ili ih barem mi danas ne možemo čitati tako kako su ih čitali suvremenici. Zato je vrlo vjerojatno da su tek u staroj Grčkoj i "muze naučile pisati", pa i zbog toga antičku književnost možemo doživjeti ne samo kao temelj i preteču današnje književnosti, nego i kao književnost koju i dandanas s uživanjem možemo čitati.

Osim toga, ne smije se nipošto zaboraviti da je u staroj Grčkoj učinjen bitan okret od mitologije prema filozofiji i znanosti, da je tek tada i ondje suprotstavljen jedan način mišljenja, koji su Grci određivali kao *mythos*, drugom načinu, kojeg su nazvali *logos*, a koji je temelj na kojem su zasnovane sve promjene ne samo mišljenja nego i zbilje, a koje su doista započele kako u književnosti i religiji tako i u organizaciji društvenog života, pa i u cjelokupnom shvaćanju čovjeka i svijeta. Grčka filozofija i grčke znanosti bitno su promijenile obzor unutar kojeg se može sagledati i grčka književnost.

Zbog toga u najširim okvirima svjetske književnosti velikoj epohi, koja se najčešće naziva "antika", pripada posve izuzetno mjesto. U projekciji povijesti svjetske književnosti to je epoha koju čini kontinuirani razvitak dviju velikih književnosti, grčke i rimske, a trajanje koje se računa otprilike od 800. prije Krista, pa do propasti Rimskoga Carstva, ili kakvih drugih velikih povijesnih događaja, redovno negdje do polovine 5. stoljeća poslije Krista. To je očito vrlo dugo razdoblje, a zahvaljujući bogatstvu sačuvanih tekstova ono se može pratiti i proučavati i u razvitku: i grčka i rimska

književnost prolaze mnoge faze, svaka se za sebe može podijeliti u razdoblja, gotovo potpune epohe, a njezina vrsnoća i raznolikost omogućuje studij koji je stoljećima zaokupljao, i još danas zaokuplja, brojne ljubitelje i znanstvenike. Znanstvenici se, što je prirodno, razilaze u brojnim pojedinostima, čak i u ocjenama cjelokupne vrijednosti te velike svjetske književne epohe, ali se razilaze ipak jedino u pitanju može li se antička književnost i danas držati nepremašenim uzorom ili je pak valja shvatiti jedino kao temeljnu epohu, koja je i u tom slučaju svojevrstan ključ razumijevanja cjelokupne svjetske povijesti književnosti, pa možda i ključ razumijevanja one i onakve tradicije kakva nas i danas uvelike uvjetuje.

Uobičajeno je da se u pregledima antička književnost dijeli na grčku i rimsku, pri čemu valja odmah napomenuti da se time ukida povijesni slijed, jer u dugom razdoblju obje književnosti postoje takoreći usporedno. Ujedno je i njihov odnos posebno zanimljiv problem tzv. opće i tzv. komparativne povijesti književnosti, jer se radi o dva jezika, čak i dvije dosta različite kulture, koje su se ipak s vremenom stopile do te mjere da Rimljani čak preimenuju grčke bogove, podižu im hramove i štuju ih usporedo sa svojim autohtonim rimskim božanstvima. Rimska je književnost tako primjer književnosti koja se razvila na temelju preuzimanja nasljeđa starije i razvijenije grčke književnosti, uz važnu napomenu da je ona na takvom temelju uvelike razvila i vlastite osobitosti. Utjecaj tako, očito je, nipošto ne mora značiti nešto poput neoriginalnog ponavljanja već ostvarenoga: rimska književnost ima svoja vlastita vrhunska dostignuća, pa je za pregled povijesti svjetske književnosti ipak najprikladnije razmotriti obje književnosti odvojeno.

A) Grčka književnost

Da grčka književnost počinje Homerovim epovima, kojih se nastanak obično uzima negdje oko 800. prije Krista, već je rečeno, pa tome valja dodati jedino to da su ti epovi do te mjere usavršena oblikovani da se mora smatrati kako su svakako konačni rezultat duge usmene tradicije. Homer je tako legendarna osoba, oko njegova rodnog mjesta svađali su se brojni gradovi, a predaja mu je pripisivala osim *Ilijade* i *Odiseje* još čitav niz djela, za koja je kasnija filološka kritika utvrdila da ne mogu biti njegova. Rasprave oko tzv. homerskog pitanja uglavnom su dvojile u njegovo povijesno postojanje, no zbog nekih detalja, koji se uspjelo nadovezuju i isprepleću u cjelokupnoj kompoziciji oba djela, danas ipak prevladava mišljenje da je neki genijalni pojedinac - ili pojedinci - na temelju postojeće tradicije oblikovao ta dva temeljna djela europske književnosti. Time nije dovedena u sumnju činjenica da je književna tehnika, kojom su ta djela oblikovana, nastala u usmenoj tradiciji, pa da su možda i oba epa već usmeno u potpunosti oblikovana. Oni se, naime, zasnivaju na formulama, na kompoziciji koja epizode uključuje kao gotovo samostalne dijelove u cjelinu uvijek istim ili sličnim postupcima, na izgrađenom sustavu opisa odjeće, oružja i sukoba, kao i na razrađenom načinu kako se uvode i kako se vode dijalozi. Nešto poput najšire shvaćenog stila pri tome se može odrediti kao ono što je teoretičar interpretacije Erich Auerbach nazvao "horizontalnim stilom": nižu se opisi i epizode, izazvane bilo kakvim povodom, tako da cjelina radnje tek vrlo sporo napreduje, sa stalnim zadrškama i zastajkivanjima, ali se baš zato u brojnim detaljima opisa i razgovora razotkriva čitav jedan složen i raznovrstan svijet događaja, radnji i likova.

Ilijada je opsežan spjev, od 15 693 heksametra, stiha od 6 stopa koji su Grci toliko cijenili da su ga držali darom boga Apolona. Naziv nosi po Iliju, drugom imenu grada Troje, a u cjelini je posvećena opisu ratnog pohoda na Troju, koja je na kraju epa osvojena nakon dugotrajne opsade, razorena i spaljena. Taj u biti gusarski pohod mitološki je obrazložen otmicom Helene, najljepše žene na svijetu, za koju se kaže da "bijaše likom i stasom na besmrtne bogove nalik". Helenu je Trojanac Paris dobio zaslugom boginje Afrodite, kojoj je dodijelio jabuku s nazivom "najljepšoj", a za kojom su na gozbi bogova posegnule Hera, Atena i Afrodita. Hera je Parisu obećala moć, Atena mudrost, a Afrodita najljepšu ženu na svijetu, i Paris se - gotovo bismo rekli: dakako - odlučio za Afroditu. Nevolja je, međutim, bila što je Helena bila žena Menelaja, pa ju je Paris morao oteti i odvesti svojoj kući u Troju, a Menelaj je uz pomoć brata Agamemnona sazvao Grke da "operu sramotu" i krvavo se osvete. Ženska ljepota i muška taština tako su, eto, bile povod vjerojatno najglasovitijem ratu u povijesti svjetske književnosti.

I bogovi su se u sukobu Grka i Trojanaca podijelili, pa su, dabome, Hera i Atena zdušno pomagale Grcima, a Afrodita Trojancima. Rat se tako otegnuo do te mjere da je i Zeus, koji se inače kao mudar vladar klonio presuda u ženskim svađama, na kraju morao odlučiti, i odlučio se dakako ipak za suprugu. Deset godina opsade Troje tome je prethodilo, a radnja epa počinje tek pred sam kraj sukoba i ograničuje se na događaje koji su se zbili u posljednjem, 51. danu, s time što se u brojnim epizodama stalno spominju i opisuju i raniji događaji. Takva je kompozicija postala uzorom gotovo svih velikih kasnijih epova: pripovijedanje koje počinje *in medias res* - kako su to nazvali kasniji poetičari - postalo je uzorkom kojeg su slijedili ne samo epovi nego čak i brojni romani sve do našeg vremena.

Izravno *Ilijada* počinje izazivanjem muze i opisom svađe između Agamemnona, vođe pohoda, i Ahila, najvećeg grčkog junaka. Ahil se naljutio na Agamemnona što mu je pravom vođe uzeo robinju Brizeidu, pa se odbio dalje boriti. Trojanci su tada počeli pobjeđivati, ali kada je njihov najveći junak Hektor ubio Ahilejeva prijatelja Patrokla, Ahil se vratio u borbu i ubio Hektora. Nakon mnogih događaja lukavi Odisej smislio je kako da prevari Trojance. Grci su sagradili drvenog konja u kojem su se sakrili odabrani junaci, a naivni Trojanci su povjerovali da Grci odustaju od opsade, srušili su dio zidina, uveli konja u grad, i Troja je tako, malo junaštvom, a malo na prijevaru, pa malo i odlukom Zeusa, spaljena i razorena.

S iznimnim umijećem opisani su pri tome junaci, njihovi međusobni odnosi, njihova oprema i njihova shvaćanja, njihovi osjećaji i njihovi odnosi s bogovima. Smisao za detalje igra veliku ulogu, pa je suvremenom čitatelju dosta teško sačuvati strpljenje, no ako ga ima, ono će svakako biti nagrađeno. Karakteri junaka izvanredno su ocrtani: oni su strastveni, rječiti, nagli i često okrutni, ali podjednako tako i osjećajni, plemeniti i u svakom pogledu istinski ljudski. Oni se svi boje smrti, ali svi i teže svojevrsnoj besmrtnosti, za koju drže da im ju može osigurati slava: njihove su dileme između osjećaja časti i vjernosti zajednici, s jedne strane, te individualne sreće i zadovoljstva, s druge strane, takve da su i danas prepoznatljive: *Ilijada* je pjesma o ratu u kojem sve što je ljudsko, a to će reći: sve najgore kao i sve najbolje ljudske osobine, došlo do izražaja.

Odiseja je nešto kraća, ima 12 110 heksametara, a tematikom, pa i stilom, dosta se razlikuje od *Ilijade*, tako da mnogi znanstvenici drže kako ju je oblikovao drugi pjesnik. Prema nekim hipotezama, koje je nemoguće dokazati, premda ih je teško i posve opovrgnuti, nagađa se da je to bila žena, pjesnikinja. *Odiseja*, naime, ne slavi rat, nego opisuje pustolovine Odiseja nakon Trojanskog rata, kada se vraćao kući, na rodni otok Itaku, gdje su ga vjerna žena Penelopa i sin Telemah čekali 20 godina. Radnja i ovaj put počinje neposredno prije Odisejeva povratka kući, ali je pozornica događaja najprije Itaka, u kojoj bezobzirni prosci opsjedaju Penelopu, jer im ženidba s njom osigurava vlast, pa se Telemah sprema otići potražiti oca. Brojne i raznolike Odisejeve pustolovine - koje se do danas u različitim obradama

prepričavaju bilo kao prilog grčkoj mitologiji bilo kao štivo namijenjeno djeci - velikim dijelom pripovijeda sam Odisej. Time je postignuta prisnost tona, pa čak i neka uvjerljivost koja podsjeća na kasnije romane. Odisej je putem, u raznim krajnje opasnim pustolovinama, izgubio sve svoje drugove, a na povratku ga čekaju neprijateljski prosci. Na kraju je ipak uz pomoć sina pobio sve prosce, a bogovi su njemu i Penelopi vratili mladost pa je dugo poživio sretno vladajući na Itaki.

Kompozicija je *Odiseje* znatno složenija od kompozicije Ilijade. Radnja se često prekida, a brojne su epizode raznovrsne, no čežnja za domom stalno prožima nadljudske napore i pothvate naslovnog junaka, tako da ga ni ljubav boginje i njezino obećanje besmrtnosti ne može pokolebati:

> Boginja strašna Kalipsa ljepokosa, koja me primi,
> Usrdno čašćaše mene i hranjaše, veljaše često,
> Besmrtnim da će me ona učinit i vazda mladim,
> Al' ne okrenu srce u mojim grudima nikad!
>
> *Preveo Tomo Maretić*

Zanimljivo je tako da Odisej svjesno i namjerno odbacuje upravo ono što je Gilgameš nepažnjom izgubio, a čemu je težio više od svega; da se Odisej odriče besmrtnosti zbog ideala koji nipošto nisu vodili njegove drugove u *Ilijadi*. Čežnja za povratkom domu dobiva tako jako simboličko značenje: lutanje u prostoru i vremenu, gonjena težnjom za svojevrsnim povratkom, tematika je brojnih velikih djela svjetske književnosti, pa i s tog aspekta gledano nije slučajno što je *Odiseja* ne samo početno nego i jedno od temeljnih djela svjetske književnosti.

Ratnička pjesništvo *Ilijade*, nastalo na tradiciji izgrađenog usmenog oblikovanja onoga što vrijedi sačuvati i prenijeti novim generacijama kao iskustvo jednog uvelike bitnog oblika plemenskog života, u *Odiseji* tako već prelazi u književno oblikovanje neobičnih iskustava kakva čovjek može steći u putovanju i u susretima s nepoznatim, zastrašujućim ali i obećavajućim, uz naglašenu težnju za smirenjem u povratku običnom životu u domovini, sa ženom i obitelji. No, valja naglasiti da veličina oba Homerova epa nipošto nije u nečemu što bi se moglo ukratko ispričati i protumačiti. Njihova je temeljna veličina u obuhvatu cjelokupnog jednog svijeta rane antike, ispunjenog bogovima i ljudima, nasiljem i smirenim životom u obitelji, običajima, vjerovanjima, mudrošću i ludošću, koje sve ipak kao da pripadaju jednom jedinom preglednom i uređenom kozmosu. Homer je tako, prema riječima Platona, bio učitelj svih Grka, pa je zbog toga njegov lik u skulpturama, u kojima je prikazivan kao slijepi starac, koji neometen varljivima vidom, može doista sagledati svu zbilju i istinu svijeta, postao svojevrsnim simbolom svekolike one djelatnosti koju danas zovemo "književnost".

Za razliku od Homera, drugi najveći grčki epski pjesnik, Hesiod, nije sasvim legendarna osoba, odnosno legende koje su se kasnije ispreplele oko njegove osobe i njegovih djela svakako imaju utvrđenu povijesnu pozadinu. On sam spominje u uvodu u svoj ep *Teogonija* podatke o sebi: da mu se otac zbog siromaštva doselio iz Male Azije u Beotiju, da je teško živio u malom selu Askri, i da se s bratom - koji je spiskao svoj dio imanja - sporio u dugoj parnici. Ti podaci teško da su ipak posve pouzdani, jer su se legende do te mjere splele oko njegova života da ga je predaja držala ne samo utemeljiteljem poučnog, didaktičkog pjesništva, nego mu je i pripisivala sva poznata djela te vrste. Drži se tako da su neveliki epovi *Teogonija* (*Theogonía*) - u doslovnom prijevodu "postanak bogova" - i *Poslovi i dani* (*Erga kat hēmérai*) sigurno njegovi, premda se možda oslanjaju u nekoj mjeri i na stariju tradiciju. Živio je na prijelazu iz 8. u 7. stoljeće prije Krista.

Neke promjene u shvaćanju uloge i svrhe pjesništva mogle bi se možda zapaziti na temelju nešto kasnije nastale legende o natjecanju Homera i Hesioda, u kojem je Hesiod pobijedio, jer su suci zaključili da on slavi rad, umjerenost i moralne vrline, prema ratničkom i ne baš odveć moralističkom Homeru. Što se pak tiče samog pjesničkog umijeća, ipak je upravo obrnuto: premda se ne može osporiti visok domet Resiodove epike, premda ona slikovitošću, uporabom narodnih poslovica i umjetničkom obradom mitske predaje zauzima visoko mjesto u svjetskoj književnosti, s Homerom bi se ipak teško mogla natjecati.

Teogonija je prva velika umjetnička sinteza pripovijesti iz grčke mitologije, no i u njoj je naglasak na takvoj obradi mitske građe kakva je tražila tek potvrdu određenih etičkih stajališta. *Poslovi i dani*, opet, ep je napisan kao opomena bratu Perzu, koji se savjetuje kako da stekne i održi imetak na častan način, a pisanje je već sasvim u duhu izravnih pouka, naprosto zaodjevenih u "pjesničko ruho". Zanimljivo je kako je pri tome prisutan u Hesiodovu pjesništvu i stanovit pesimizam: iz mita o Pandori i o pet rodova ljudi izvodi se zaključak da je život nekad bio sretan i bezbrižan, a sada se čovjek mora mukotrpno boriti da radom, upornošću i vrlinama stekne imetak koji će mu omogućiti život dostojan čovjeka, a i to nije odveć sigurno.

Nakon Hesioda, u 7. i 6. stoljeću dolazi do procvata grčke lirike. Grci pri tome nemaju suvremeni jedinstveni pojam lirike kao književnog roda ili lirske poezije kao velike skupine kratkih stihovanih vrsta, jer lirsku poeziju čvrsto povezuju s pjevanjem, uz pratnju lire ili frule. Tek znatno kasnije lirska se poezija počela recitirati bez glazbene pratnje. Tako tek naziv "melika" obuhvaća uglavnom sve rane lirske vrste koje su se izvodile uz glazbenu pratnju, a "elegija" i "jambi" bili su nazivi za recitativne vrste, određene vrstom stiha koja im se obvezno pripisivala. Bez obzira na takvu raznovrsnost u kojoj Grci ne nalaze mogućnost da oblikuju opći pojam kao što je to bilo za ep, tragediju i komediju, grčko je lirsko pjesništvo do te mjere presudno utjecalo na cjelokupnu europsku liriku da su se nazivi, pa i neke oblikovne značajke onoga što danas nazivamo "lirskim vrstama", zadržali do danas.

Alkej (7/6. stoljeće prije Krista) i pjesnikinja Sapfa (prva polovica 6. stoljeća prije Krista) tako su priznati klasici himne, patriotske i ljubavne lirike. Oboje potječu s otoka Lezbosa, koji je očito bio neka vrsta kulturnog središta, i oboje prema tek fragmentarno sačuvanim opusima postižu visok umjetnički doseg u oblikovanju kratkih, jezgrovitih i slikovitih jezičnih tvorevina, koje su postale uzorcima prema kojima se lirska poezija pisala stoljećima, da izražajnu moć nekog osjećaja, iskustva i jedinstvenog ugođaja zadrže sve do danas. Osobito je Sapfina ljubavna lirika, s određenim izljevima strasti i opisima njezinih štićenica - vodila je neku vrstu škole za djevojke - ali i određenim "životnim poukama", izazivala takvo zanimanje da su se oko nje splele legende, od onih koje su dovele do naziva "lezbijska ljubav", a koji još uvijek nosi i negativne primisli, pa do toga da ju je Platon uvrstio među muze.

Anakreont (druga polovina 6. stoljeća prije Krista) pak utemeljitelj je cijelog jednog tipa lirike, nazvanog prema njemu "anakreontika" ili "anakreontska lirika", koja kratkim i zvučnim stihovima slavi vedre strane života, radosti što ih čovjek može naći u ljubavi, vinu i veselo raspoloženom društvu prijatelja. Utjecaj te i takve lirike bio je tako velik da se, zahvaljujući prije svega zbirci pjesama u tom duhu i raspoloženju, *Anacreontea*, izravno osjeća osobito u mnogim lirskim pjesmama 18. i 19. stoljeća. A u nekom širem okviru takvom pjesništvu pripada i posebna vrsta nazvana "ditiramb", prema jednom od epiteta boga Dioniza, koja je najprije imala posve obredni karakter, ali se kasnije razvila u osobitu vrstu lirske poezije.

Najglasovitiji predstavnik nešto drugačije, korske lirike - koja je duža i koju su recitirali korovi, bio je Pindar (oko 518-442) koji se smatra i svojevrsnim utemeljiteljem ode, cijenjene i kasnije mnogo razvijane lirske vrste. Pindarove ode pisane su svečanim stilom, u smislu metričkih uzoraka dosta su raznolike, ali su uvijek podijeljene na strofe i antistrofe. Slave pobjednike na Olimpijskim igrama, ali su uvijek isprepletene obradama dijelova nekih mitova, pohvalama nekom bogu i uzdizanjem vrlina koje su vodile pobjednika i zahvaljujući kojima je pobijedio. Bujnom metaforikom, dubinom misli i uspjelim upletanjem mitskih dijelova, Pindar je ne samo stekao glas najvećega grčkog liričara nego i nenadmašnog uzora gotovo svim pjesnicima oda, od antike do renesanse i klasicizma.

Uz utemeljitelje lirskih književnih vrsta valja spomenuti i legendarnog Ezopa (6. stoljeće prije Krista), koji je prema predaji izmislio basnu. Podaci o njegovu životu vrlo su oskudni; zna se da je bio rob i da je služio više gospodara. Njegov legendarni život obrađen je kasnije u bizantskoj književnosti u svojevrsnom romanu, a priče o njemu ispredale su se već u antici. Navodno je bio ružan, što je možda aluzija na temeljni književni postupak vrste koja mu se pripisuje: "izobličivši" ljude u životinje, basna obrće spoznaju koja bi mogla glasiti "ljudi su životinje" u "životinje su ljudi", pa opisuje predstavnike životinjskih vrsta kao tipove ljudi. Književni postupak, čini se, može biti iznimno uspješan: sažete pričice, koje obično

imaju dramsku strukturu, kratke ekspozicije, zapleta i iznenadnog raspleta, njeguju se i oblikuju na različite načine i u različitim varijantama tijekom tisućljeća.

Zbornik basni koji predaja pripisuje Ezopu, međutim, nastao je vjerojatno dosta kasnije, a obuhvaća i priče koje u strogom smislu riječi i nisu basne. Tradicija da se sve slične kratke priče, ne samo o životinjama nego i o ljudima, pripisuju Ezopu dugo se zadržala, a neke od basni, kao ona o cvrčku i mravu, lisici i grožđu, te vuku i lisici, na primjer, postale su obveznom lektirom namijenjenom djeci i omladini, zahvaljujući prije svega prosvjetiteljstvu koje je u basni vidjelo sredstvo odgaja i obrazovanja (u tom su smislu pisali, recimo, La Fontaine, Lessing, Goethe, Krilov, Ščedrin i naš Matija Reljković). Ipak, valja primijetiti da se postupak basne nipošto ne iscrpljuje u manje ili više jednostavnim moralnim poukama. Najbolje basne mnogo su više od toga: u njima je svojevrsna "životna mudrost" često oblikovana na način koji nipošto nije prevodiv na jezik bilo kakve moralke; one govore nešto što se drugačije, izvan književnosti, ne bi moglo izreći ni oblikovati.

Liriku i basnu, međutim, u klasičnom dobu grčke književnosti (5. i 4. stoljeće prije Krista) zamjenjuje u smislu vrhunske književne vrijednosti i svjetskog značenja grčka tragedija.

Da djela tri grčka tragičara, Eshila (525-456. prije Krista), Sofokla (496-406) i Euripida (485-406) znače vrhunska ostvarenja u povijesti svjetske književnosti, danas nitko ne drži spornim. Njihove se drame igraju na pozornicama diljem svijeta, njihovo se poznavanje smatra obveznim čak i u smislu tzv. opće kulture, a svakako je zadivljujuće što i danas mogu očarati čitatelje i gledatelje. Razumijevamo li ih na isti način na koji su ih razumijevali stari Grci, međutim, drugo je pitanje, na koje nema pravog odgovora. Tek neki obris razloga zbog kojih nas i danas mogu oduševiti možda se može nazreti čak i u najkraćem opisu Eshilove trilogije *Orestija*.

U prvom dijelu, koji se naziva *Agamemnon*, radnja počinje kada glasnik javlja da je pala Troja i da se vođa Grka, Agamemnon, vraća u svoj dvor. Za desetogodišnje njegove odsutnosti, međutim, tu su se dogodile sudbinske promjene: njegova žena Klitemnestra, koja mu nije oprostila što je njihovu kćer Ifigeniju žrtvovao kako bi ostao vođa Grka, i na prijevaru je - obećavši da će je udati za Ahila - namamio u vojni tabor, našla je ljubavnika Egista s kojim je vladala. Radnja se zatim nastavlja tako što Agamemnon stiže, dovodi sa sobom robinju Kasandru koja mu je bila ljubavnica - i od žene još traži da je primi s uvažavanjem. Klitemnestra ga dočekuje s počastima, prikriva svoju mržnju i novu uvredu, a Kasandra - proročica koju je Apolon kaznio time što u njezina istinita proročanstva nitko ne vjeruje - najavljuje Agamemnonovu i svoju smrt. Agamemnon ulazi u palaču, čuju se krici, a nakon toga Klitemnestra objavljuje da ga je uz pomoć Egista ubila, osvetivši tako kćerinu smrt. Kor se zgraža zbog svega što se dogodilo.

U drugom dijelu, koji nosi naslov *Žrtva na grobu*, Agamemnonov sin

Orest, koji je odrastao u tuđini, vraća se na očev grob i tamo ostavlja uvojak kose. Njegova sestra Elektra dolazi također na očev grob, prepoznaje uvojak, i uskoro susreće brata. Oresta razdiru protuslovni osjećaji, jer mu je Klitemnestra ipak majka, no Elektra ga odlučno nagovara na osvetu. Orest i njegov prijatelj Pilat, preodjeveni u putnike, odlaze tada na dvor, tobože da donesu vijest o Orestovoj smrti. Tako namamljuju Egista, i Orest ga ubije. Klitemnestra moli sina za milost, no on nesmiljeno ubije i nju. Kor je opet užasnut, a na sceni se pojavljuju Erinije i druge boginje osvete.

Treći dio, *Eumenide*, zbiva se najprije u Apolonovu proročištu u Delfima. Oresta progone furije, božice osvete, no Apolon mu pruža zaštitu i šalje ga u Atenu da traži pravdu od božice Atene. Atena sasluša i Oresta i furije, pa zatraži presudu atenskog suda. Suci su, međutim, podijeljeni, pa je Orest oslobođen tek kada mu Atena daje svoj glas. Furije i dalje bjesne, jedino ih Atena donekle smiruje. Kor govori nešto mirnije, no žali se i dalje na ljudsku sudbinu.

Nije teško razabrati da je sve to uvelike nalik onome što zahtijeva i suvremena drama: da se radi o strastima, složenim osjećajima, ubojstvima i krizama savjesti, kao i da je svemu tome svojevrsna pozadina mitologija, unutar koje bijahu likovi i njihovi međusobni odnosi opširnije razrađeni, pa je uvjerljivost njihovih postupaka, njihovih dilema i motiva u tragediji jedino uvelike pojačana. Kor pri tome podsjeća gledatelje na mitske okvire svih događaja i likova, a ujedno izriče i Eshilova etička, pa i politička uvjerenja.

Mnogo se raspravljalo - a rasprava ni do danas nije završena - o podrijetlu grčke tragedije i o razlozima zbog kojih je ona početak i temelj dramske i kazališne tradicije na kojoj se velikim dijelom gradio možda i najvažniji dio svekolike europske dramske književnosti. Aristotelova mišljenje, prema kojem se tragedija razvija iz obreda u čast boga Dioniza, kada su zborovi recitirali određene obredne pjesme, pa se zborovođa postupno izdvojio i dodavan mu je najprije jedan, a zatim dva sugovornika, uglavnom nije ni do danas sasvim osporeno. Ipak, novija istraživanja drže da je proces nastanka tragedije prema Aristotelovim riječima nešto pojednostavnjen. Drži se danas da je to ipak bio dugotrajan proces, u kojem su svakako sudjelovale obredne igre, premda ne samo Dionizijske, ali i tužaljke na grobovima palih heroja, pa čak i sveukupna tradicija usmene književnosti.

Tragedija je imala kultno značenje: njezino se izvođenje smatralo svečanošću, no ona se od pravih obreda ipak bitno razlikuje time što su postojali glumci, izvođači i publika, takva publika kakva je, doduše, i te kako sudjelovala u "kazališnom činu" - kako bismo to danas rekli ali je ipak jasno odijeljena od pozornice na kojoj se radnja prikazivala. Brojnost publike pri tome je i sama zanimljiv fenomen u povijesti kulture: grčka su kazališta mogla okupiti i do 40 000 ljudi, a s obzirom na ukupno pučanstvo, s jedne strane, te s obzirom na visoke umjetničke vrijednosti izvođenih drama, s druge strane, nešto slično rijetko se javlja u povijesti svjetske kulture; visoke umjetničke vrijednosti vrlo rijetko uspijevaju postići ono što bismo danas

nazvali "popularnošću". Teatrolozi često takav uspjeh grčke tragedije pripisuju demokratskom uređenju: država je plaćala organizaciju izvedbe i glumce, a ulaznice su bile besplatne.

Takvo objašnjenje ipak teško da je dostatno: tragedija je cvjetala i u razdobljima kada bi se teško moglo govoriti o demokraciji, a zanimljivo je svakako da ni Eshil ni Sofokla nisu zagovarali nešto što bi odgovaralo idealima političke demokracije.

Obredni karakter zadržao je još najviše Eshil, kojeg povjesničari književnosti najčešće nazivaju "ocem tragedije". On je napisao dvadesetak drama, od kojih se sačuvalo samo sedam, a osim navedene trilogije najviše se cijene *Sedmorica protiv Tebe* (*Heptà epì Thebas*) te *Okovani Prometej* (*Prometeùs desmótēs*) koji je u potpunosti izgrađen na spomenutom mitu o Prometeju. Obuzetost mitom i povjerenje u tradicionalne, već mitom zacrtane vrijednosti i inače su Eshilove osobine, no valja naglasiti da je upravo njegova obrada mitskih priča oblikovala novu književnu vrstu u kojoj su pripovijedanje zamijenili dijalozi i monolozi, te dijelovi koje izgovara kor. On je također uveo drugoga glumca na scenu, a način na koji govore njegovi likovi i kor prepun je metaforike, krasi ga uzvišeni stil i svečana dostojanstvenost, nalik himnama i adama. Dijelovi njegovih tragedija tako su često i vrlo vrijedna lirska poezija, a stalno prisutan osjećaj duboke sućuti s ljudima i herojima koji su podređeni usudu, pa su čak ponekad naprosto igračke u rukama bogova, daje jak dojam istinskog patosa, kakvog mogu osjetititi čak i suvremeni gledatelji i čitatelji.

Sofoklo, pak, nije samo nastavljač Eshilov, nego je u nekim elementima usavršio grčku tragediju do takvih ostvarenja kakva u mnogočemu nisu ni do danas nadmašena. On je napisao 123 dramska djela, od kojih je sačuvano u cjelini sedam tragedija: *Ajant* (*Aías*), *Elektra*, *Kralj Edip* (*Oidípus týrannos*), *Antigona*, *Edip na Kolonu* (Oidípus epì Kolōnôi), *Trahinjanke* (*Trakhiníai*) i *Filoktet*. Usvojivši mnoge značajke Eshilova stila, Sofokla je uveo i trećega glumca, donekle je umanjio ulogu kora, a naglasio je dramsku radnju i dijaloge, te je upravo time grčka tragedija dobila one značajke zbog kojih je postala uzor velikog dijela svjetskog dramskog stvaralaštva: preglednu i jasnu kompoziciju, napetost koja postupno raste do tragičnog razrješenja, dijaloška suprotstavljanje likova koji zastupaju protuslovne misaone stavove i koje potiču protuslovni osjećaji, te dojam da se sve zbiva prema nekoj unutarnjoj logici koju lakše možemo osjetiti nego što je možemo razumski obrazložiti.

Zbog takvih značajki osobito se *Kralj Edip* često navodi kao najbolji primjer cijele književne vrste tragedije. Zasnovan na mitu o Edipu, koji je u skladu s prokletstvom ubio oca, Laja, kojeg nije poznavao, i koji je riješio zagonetku Sfinge te postao kralj u Tebi, oženivši se vlastitom majkom i izradivši sinove i kćeri koji su mu bili braća i sestre ujedno. Zaplet je drame virtuozno izveden time što Edip postupno, od prvih nagovještaja da je on sam ubojica oca, uporno ustrajava na otkriću konačne istine, takve istine kakva će upravo njega samoga u najvećoj mogućoj mjeri pogoditi. Kada je na kraju

spoznao da je u neznanju ubio vlastitog oca i oženio se majkom, oslijepio se jer, prema njegovim riječima, "kod zdravih očiju nije vidio što zapravo radi".

Ista vještina u vođenju radnje lako se zapaža i u *Antigoni*. U toj se tragediji Edipova kći suprotstavlja odluci vladara Kreonta da se ne pokopa Antigonin brat Polinik, jer se borio protiv vlastitoga grada. Antigona, koja je zaručnica Kreontova sina Hemona, obrazlaže svoj postupak, pozivajući se ne samo na sestrinsku ljubav nego i na božanske zakone koji zahtijevaju da se poštuju mrtvi. No Kreont se opet poziva na pravo vladara da odlučuje što je dobro za cijelu državu, pa zatvara Antigonu i osuđuje je na smrt. Hernon na kraju pokušava ubiti oca, pa kad mu to ne uspije, sam se ubije, a Kreont se vraća u dvor, gdje otkriva da mu se i žena Euridika u međuvremenu objesila.

Ta su dva djela imala izuzetan utjecaj ne samo na književnost nego i na europsku kulturu u najširem smislu riječi. Ne radi se pri tome samo o brojnim prijevodima te preradama istih ili sličnih tema, pa čak ni o izravnim varijacijama - u dvadesetom stoljeću, na primjer, Anouilh piše vrhunsku dramu istog imena i na istu temu - nego se radi i o tako brojnim i raznolikim tumačenjima da su se na njih često pozivale filozofske, psihološke pa i političke rasprave. Zahvaljujući Freudu, "Edipov kompleks" postao je mnogo rabljenim - i zlorabljenim - pojmom kojim se čak i u svagdašnjici objašnjava podsvjesna mržnja sinova prema očevima, a političari i danas raspravljaju o temeljnoj problematici *Antigone*, što će reći o granicama koje politička moć može doseći, te o tome kada ih, kako i zašto, može prekoračiti.

S aspekta povijesti književnosti ipak je najvažnije što je Sofoklo razvio dramu kao književnu vrstu do stupnja u kojem je ona, prema riječima Aristotela, prvog i najvažnijeg teoretičara drame, "postigla savršen oblik". Eshil je svakako začetnik drame, no njegovi su likovi još uvijek razumljivi jedino na mitskoj pozadini, pa oni više govore nego što rade, a i ono što učine više je posljedica mitskog usuda nego njihovih unutarnjih odluka koje bi se u njihovoj djelatnosti ozbiljile. Tek je Sofoklo tako oblikovao dokraja zasebnu književnu vrstu u kojoj likovi govore i djeluju na pozornici, ali i tekst sam po sebi čini "ozbiljnu i završenu radnju" kako kaže Aristotel - pa je time dramska radnja postala okosnicom oblikovanja čitave skupine književnih djela, okupljenih često i u zaseban književni rod "dramatiku". Takva su djela sigurno uvijek ostala izravno vezana s kazalištem, no povijest drame upravo se od Sofokla može razmatrati i neovisno o povijesti kazališne umjetnosti. On je nenadmašni uzor dramatičara i zato što je uspostavio takvu vezu između dviju umjetnosti, kazališta i književnosti, u kakvoj se one uzajamno uvjetuju: ono što se prikazuje na sceni uvjetuje unaprijed zadani tekst, a takav je tekst opet uvjetovan zahtjevima koje postavlja scena. Zbog toga se Sofoklove drame mogu i čitati upravo "kao drame", s pretpostavkom da će nam njihov tekst omogućiti da zamislimo scenu na kojoj se glumci pojavljuju, na kojoj glume određene likove i na kojoj se zbiva ono što drama namjerava "uprizoriti".

Euripid, treći od "velike trojice" grčkih dramatičara, bio je za života

najmanje omiljen: postigao je tek četiri prve nagrade na natjecanjima, prema 13 Eshilovih i 24 Sofoklove, ali je nešto kasnije, nakon smrti, dostigao, pa čak i donekle premašio, slavu svojih prethodnika. Upravo zbog toga se od njegovih devedeset drama sačuvao nešto veći broj, devetnaest. Od njih su najpoznatije, i najviše cijenjene: *Medeja* (*Mēdeia*), *Hipolit* (*Hippólytos*), *Elektra* (*Ēléktra*), *Iōn*, *Mahniti Heraklo* (*Hēraklês mainómenos*), *Ifigenija u Tauridi* (*Iphigénéia hē en Taúrois*) i *Bakhe* (*Bákkhai*).

Premda i Euripid rabi mitološku građu, za razliku od Eshila i Sofokla, čiji likovi uvijek imaju mitske dimenzije, on je najviše pozornosti posvetio onome što bismo danas nazvali "psihologijom likova": on je začetnik i čest uzor kasnije tzv. psihološke drame. Kao sljedbenik sofista Protagore - koji je ustvrdio da je "čovjek mjerilo svih stvari" - Euripida prvenstveno zanima duševna borba osoba koje razdiru suprotstavljene strasti i koje stradaju u obratima sudbine. Nenadmašan je tako osobito kada obrađuje osjećaje koji postupno prerastaju u strasti, pa likovi više njima ne mogu vladati. Medeja je tako, primjerice, ogorčena nevjerom Jazona, zbog kojeg je ubila brata te izdala oca i domovinu, pripremila ubojstvo Jazonove zaručnice i ubila vlastitu djecu koju je imala s Jazonom, a Fedra, u *Hipolitu*, koja se zaljubila u sina vlastitog muža, ubija se nakon što je napisala pismo mužu u kojem optužuje Hipolita da ju je zaveo, što dovodi do njegove tragične smrti. Elektra pak, u drami koja slijedi građu spomenute Eshilove *Žrtve na grobu*, glavni je pokretač Orestove osvete, pa čak i na prijevaru poziva majku u goste da bi je ubila zajedno s Orestom.

Već je iz tih nekoliko primjera vidljivo da Euripida osobito zanimaju ženski likovi, što je u najmanju ruku vrlo zanimljivo u kontekstu grčke drame, jer žene u staroj Grčkoj ne gledaju predstave, a ženske likove glume muškarci. Možemo li ga zbog toga držati dalekim pretečom feminizma, ostaje ipak otvoreno pitanje, jer kako se može iz ovih nekoliko rečenica razabrati, žene u njegovim dramama baš i nisu opisane u osobito "svijetlim tonovima". No, da je Euripid duboko ušao u ono što se danas često naziva "ženskom psihologijom", ne može se osporiti. Nešto poput tragične veličine upravo ženskih karaktera čini se da je navelo Aristotela da Euripida nazove "najtragičnijim od svih pjesnika": razočaranje, očajanje i strast koju potiču osjećaji, ali koja nije nikada bezrazložna i nikada ne izvire samo iz ljudske slabosti ili sklonosti prema zlu, upravo su u Euripidovim dramama postali neki od stalnih predmeta zanimanja cjelokupne svjetske dramaturgije.

Euripid je razradio i neke karakteristične postupke, koji se upravo od njega puno rabe u gradnji tragičnog zapleta i u njegovoj izvedbi na sceni. On tako mnogo koristi poznati postupak nazvan *deus ex machina* ("bog iz stroja"), kojim se na završetku drame posebnim mehanizmom spušta na pozornicu neko božanstvo, a ono onda najčešće nekim zapovijedima ili prizivanjem budućnosti razrješuje preostale napetosti i konačno zaključuje radnju. Također se dosta služi "prepoznavanjem", posebnim postupkom u kojem se otkriva "tko je tko" u drami, kao i tzv. metateatarskim efektima, postupcima

kojima se u kazalištu na određeni način komentira samo kazalište i obrazlažu određene konvencije prikazivanja ili razvitka zapleta. Takvi su se postupci zadržali u tradiciji europske drame, dakako, često izmijenjeni i prilagođivani novim zahtjevima, sve do danas.

Sveukupno značenje grčke tragedije za svjetsku književnost, međutim, ne može se razumjeti izvan konteksta cjelokupne grčke kulture, a pri tome valja imati na umu i činjenicu da se na nju nadovezuje, i uz nju postoji, podjednako tako važna i zanimljiva komedija.

Bilo bi odveć jednostavno, ako već ne i sasvim pogrešno, grčku komediju shvatiti naprosto kao neko naličje tragedije. Točno je, doduše, da se ozbiljnosti, uzvišenom stilu, svečanom tonu i nesretnom završetku tragedije može suprotstaviti neozbiljnost, jednostavnost govora, sretan završetak, pa čak i svojevrsna "prostota" komedije, no podjednako je tako točno da književno oblikovanu komediju prožima određeno stajalište prema životu i svijetu koje je ne bez razloga svojedobno Hegel označio kao jedan od vrhunaca dostignuća ljudskog uma. Uspijemo li se, naime, uzdići iznad okvira svagdašnjice do te mjere da sve nedaće života i svu nevolju sudbine shvatimo kao nešto čemu se, okrenemo li potpuno vidokrug, možemo na kraju i nasmijati, ne moramo se baš utješiti, no barem možemo razabrati izuzetnu veličinu, pa čak i neko dostojanstvo u tome da i to možemo. Komedija je tako izraz nečega što su stari Grci pripisivali svojim bogovima: smijeh je jedino konačno razrješenje onoga što se nikako drugačije ne može razriješiti.

Grčka je komedija također nastala iz obreda - pretpostavlja se da je naziv nastao od *kômos*, veseli ophod, i *ôdé*, pjesma - ali se radilo o veselim i razuzdanim obredima, najčešće onima kojima se slavila plodnost, a u kojima su se izmjenjivale rugalice, šale i pogrde, te izokretale uobičajene vrijednosti, kao u suvremenom karnevalu. Komedija se kao izgrađena književna vrsta razvila nakon tragedije, no to je vjerojatno i zato što nije bila cijenjena, što se držala pučkom zabavom i što, možda, sve do Aristofana nije bilo genijalnog pojedinca koji bi je književno oblikovao, iskoristivši sve mogućnosti kakve bijahu u takvom scenskom i govornom izrazu potencijalno sadržane. Utjecaj tragedije tako je u njezinom književnom obliku svakako prisutan. I u njoj važnu ulogu ima kor, koji je, međutim, činila neka fantastična, odjećom označena skupina: žabe, ptice ili oblaci, na primjer. Kompozicijski je također odgovarala tragediji, tek što je imala nešto duži prolog u kojem se objašnjavala radnja i namjere, a važnu su ulogu imale i *parabaza*, središnja pjesma kora upućena publici, i *agon*, svojevrsno natjecanje dvaju aktera drame u kojem jedan obično zastupa mišljenja i stajališta autora.

Prema trojici tragičara, komedija ima samo jednog velikana, a to je Aristofan (oko 445-385. prije Krista), za kojeg se kaže da je "vladao atenskom scenom 40 godina". Pripisuju mu se 44 komedije, od kojih su četiri prijeporne, a u cjelini ih je sačuvano jedanaest. Najviše se cijene, pa i danas izvode, *Oblaci* (*Nephélai*), *Ose* (*Sphêkes*), *Mir* (*Eirénē*), *Ptice* (*Órnithes*), *Lizistrata* (*Lysistrátē*), *Žabe* (*Bátrakhoi*) i *Žene u narodnoj skupštini*

(*Ekklēsiázusai*).

Za razliku od tragedije, Aristofanove komedije bave se uvijek suvremenim događajima te poznatim osobama i najčešće - kako bismo danas rekli - kulturnim i političkim aferama. Nesmiljene su u kritici: Aristofan je ismijao takoreći sve i svakoga. Ipak, svugdje se osjeća naglasak na svojevrsnom tradicionalizmu, što se vjerojatno sviđalo publici. Oštrica je satire redovno upućena reformatorima i svima koji se zalažu za neke nove vrijednosti, osobito u obrazovanju i odgoju. U *Oblacima* tako je Sokrat prikazan kao karikatura sofista koji njeguju umijeće uvjeravanja i "žive u oblacima", u *Osama* ismijava se strast Atenjana za parničenjem, no sve je protkana izravnim napadima na državnika Kleona, a u *Žabama* nadmeću se tobože Eshil i Euripid za prvo mjesto u tragediji, a sve je prepuna oštre kritike oba autora, osobito Euripida kojega Aristofan detaljno, čak gotovo sitničavo kritizira kao lošeg pjesnika. Dio ove posljednje komedije tako je ujedno i primjer prve obrazložene i detaljne književne kritike u suvremenom smislu riječi, pa ga mnogi teoretičari drže začetkom književne kritike kao zasebne književne djelatnosti.

Ipak, Aristofan se ni u kojem slučaju ne iscrpljuje u igri zadjevica, poruga i ismijavanja. Njegov obuhvat problematike ide često i mnogo šire, pa čak bira aspekt s kojeg se cjelina grčkog svijeta sagledava kao nešto čemu se može i narugati. U *Lizistrati* tako žene prisiljavaju muškarce na mir time što im uskraćuju bračne dužnosti, ako ne prestanu besmisleno ratovati, a u *Ženama u narodnoj skupštini*, opet, ismijavaju se žene, jer kada one preuzimaju vlast, sve se opet zbiva kao farsa. Najzanimljivija je ipak, čini se, perspektiva s koje se prikazuju događaji u *Pticama*. Dva Atenjanina tu, naime, traže zemlju u kojoj se može najbolje živjeti, pa kako je nigdje ne mogu naći, jednom padne na pamet da odu k pticama i zamole ih da izgrade grad "ni na nebu niti na zemlji", odakle će vladati ljudima i bogovima. U početku nepovjerljive, ptice prihvaćaju prijedlog, a tada nastupa niz smiješnih zgoda, kada u posjet gradu ptica dolaze neželjeni posjetitelji, a svi su ljudi do te mjere oduševljeni pticama i njihovim gradom da svi traže da dobiju krila.

Aristofan je tako i utemeljitelj svojevrsne satiričke utopije, određenog tipa književnosti u kojem će se okušati mnogi velikani svjetske književnosti, a koji će imati i zanimljive daleke sljedbenike u suvremenim tzv. negativnim utopijama.

Nakon Aristofana i njegova doba komedija u Grčkoj nije zamrla, ali su djela komediografa tzv. srednje i nove komedije - prema uobičajenoj raspodjeli - tek djelomično sačuvana, a čini se da je jedino Menandar (343-oko 291. prije Krista) uspio dosegnuti barem neke vrijednosti starije komedije. On je napisao više od stotinu komedija, no sačuvala se u cijelosti samo jedna, *Čovjekomrzac* (*Dýskolos*), dok je oko 16 poznato u manjim ili većim odlomcima. Nešto se od tehnike njegova opusa, međutim, može razabrati i u preradama kasnijih rimskih komediografa, pa se povjesničari književnosti uglavnom slažu da su njegove komedije nadrasle određenu

shematičnost i statičnost radnje u novoj i srednjoj komediji izvrsnim karakterizacijama likova, znalački izvedenim zapletom i vrlo uspjelim dijalozima.

Uz grčku epiku, liriku, tragediju i komediju, međutim, ne manji doprinos svjetskoj književnosti čine filozofija, historiografija i retorika. Premda, naime, danas u većoj ili manjoj mjeri odvajamo filozofiju, povijesnu znanost i retoriku kao teoriju govorništva od književnosti, moramo biti svjesni da sam njihov postanak, kao i njihove sličnosti i razlike, pa i prepletanja, dugujemo upravo i jedino grčkoj kulturi. Filozofija je tako, spomenimo prije svega, proizvod grčke kulture i grčkoga duha, a jedino na njoj je izgrađena i takva filozofija i takva znanost kakva je, na kraju, dovela do upravo onakvog svijeta u kakvome danas živimo.

Svojevrstan je duboki paradoks naše kulture što je filozofija započela kao kritika književnosti; ona je u književnosti vidjela čuvara mitologije, a njezin temeljni napor bijaše da se suprotstavi mitskom mišljenju i da uspostavi potpuno nov svjetonazor i nov način spoznaje, zasnovan na novom načinu istine. Filozofija tako tvrdi da književnost laže, pa će Heraklit reći da bi "Homera valjalo šibom istjerati iz države", a Platon će zahtijevati da se književnost ograniči na ono i samo ono što je filozofija odobrila. Istodobno, međutim, s našeg stajališta gledano grčka je filozofija izuzetno i umjetnička i književna. Djela grčkih filozofa nisu samo primjeri strogosti racionalnog mišljenja, nego su također vrlo često i primjeri izuzetne umjetničke proze, kakva je nadahnula cjelokupnu kasniju europsku književnost.

Grčka je filozofija tek vrlo uvjetno usporediva s konfucijanstvom, budizmom ili nekim knjigama *Staroga zavjeta*; ona je samosvojna i neponovljiva kao fenomen ugrađen u temelje europske i svjetske kulture, pa je njezin kako izraz tako i sadržaj od presudnog značenja za razvitak onakve književnosti kakvu danas poznajemo i kakvu, možda upravo zahvaljujući grčkoj filozofiji, prihvaćamo i razumijevamo kao samosvojnu jezičnu djelatnost.

Počeci grčke filozofije svakako su također povezani s mitskim mišljenjem i usmenom kulturom. Ni ona nije odjednom niknula gotova i onakva kakvu je uglavnom poznajemo, no premda u fragmentima, tzv. predsokratika odzvanja mnogo toga od mitskih predodžbi i usmenih izreka, ipak je iskaz prvog filozofa u europskoj povijesti, Talesa iz Mileta (6. stoljeće prije Krista) "da je sve voda", kao i njegovo obrazloženje zašto je voda počelo svijeta, takva novina u svjetskoj kulturi da se može usporediti jedino možda s iskazima utemeljitelja velikih svjetskih religija. Od Talesa, naime, ide neprekidni razvitak u pravcu pokušaja da se svijet shvati, istraži i obrazloži kao nešto što je dostupno ljudskom i samo ljudskom razumu. Napori grčkih filozofa, od Anaksimandera, preko Heraklita i Parmenida, Demokrita i sofista, Sokrata, Platona i Aristotela, iskušavali su različite mogućnosti kako izraza tako i onoga što se mišljenjem i jezičnim izrazom može obuhvatiti, a da pri tome nisu iznevjerili temeljnu zamisao da se čovjek može i mora osloniti jedino na

vlastito iskustvo, na vlastito mišljenje i shvaćanje kako sama sebe tako i svega što ga okružuje.

U užem smislu za književnost u današnjem značenju od posebne su važnosti najprije sofisti, čiji je naziv kasnije - s nepravom - dobio pogrdno značenje, nešto u smislu lažnih mudraca. Sofisti bijahu, naime, prvi profesionalni svjetovni intelektualci u svjetskoj povijesti. Oni su težili svestranom obrazovanju i poučavali su druge, i to za novac: od toga su živjeli. Učili su i poučavali pri tome ono što bismo danas nazvali "humanističkim disciplinama": filozofiju, posebice etiku, govorništva, ali i povijest, umijeće politike te ono što bismo danas nazvali gramatikom. Mnogi od njih bijahu izvorni filozofi, pa je tako Protagora (5. stoljeće prije Krista) autor glasovite izreke koja bi se dobrim dijelom mogla staviti i kao svojevrsni moto okvirnog napora gotovo cjelokupne grčke filozofije: "Čovjek je mjerilo svih stvari; postojećih da jesu, a nepostojećih da nisu."

Sofisti su "izašli na zao glas" - kako bismo danas rekli - zahvaljujući prije svega Sokratovoj kritici i Platonovim spisima. Platon je polemički opovrgavao njihov skepticizam i relativizam, kakav se kasnije doista i izrodio u svojevrsno govornička nadmetanje. U izvornom smislu, međutim, i Sokrat im je u neku ruku pripadao, jer i on pripada učiteljima koji se oslanjaju na razum, a njegova je metoda dijaloga, razgovora, postala temeljem jednog načina izraza kakvog će preuzeti, preko Platona, i velik dio kasnije književnosti. Pri tome se može napomenuti i to da su Sokratov lik i njegova sudbina - osuđen je na smrt zbog optužbe da ne vjeruje u drevne bogove, da uvodi demone i da kvari mladež, a odbio je prijedlog prijatelja da se spasi bijegom - nadahnjivali mnoga književna djela tijekom tisućljeća. Za takav lik Sokrata zaslužan je ipak prije svega jedan od najvećih filozofa europske povijesti, Platon (427-347. prije Krista). On ne samo što je u izuzetno umjetnički vrijednom djelu *Obrana Sokratova* (*Apologia Sôkrátus*) opisao sudski proces Sokratu i njegovo ponašanje, nego ga je učinio i glavnim sugovornikom u brojnim djelima, od kojih su najpoznatija *Fedon* (*Pháidon*), *Gozba* (*Sympósion*), *Protagora* (*Prôtagóras*), *Gorgija* (*Gorgías*), *Teetet* (*Theaitētos*), *Parmenid* (*Parmenídēs*), *Sofist* (*Sophistês*), *Kratil* (*Kratýlos*) i *Država* (*Politeía*), a jedino se u njegovom posljednjem velikom djelu *Zakoni* (*Nómoi*) Sokrat ne pojavljuje. U tim je djelima virtuozno razrađen književni oblik dijaloga: Sokrat raspravlja sa sugovornicima, postupno ih, odgovarajući na postavljena pitanja i sam ih pitajući, navodi na temeljne Platonove teze o spoznaji, o etici, o politici i gotovo svim pitanjima koja su zaokupljala ne samo grčku nego i cjelokupnu filozofiju sve do naših dana. Književna je obrada pri tome primjer izvanredne proze, pa je prema mnogim mišljenjima Platon preteča čak i onoj književnoj vrsti koja je nazvana sokratski dijalog, na temelju koje se razvio čak i novovjekovni roman.

Što se pak tiče same filozofije, čini se da su dva posve oprečna načina filozofiranja podjednako pronalazila temeljno uporište u Platonovim spisima. S jedne je to strane zamisao o idejama, koje jedino čine pravu stvarnost, a

koja je omogućila pojmovnu i matematičku spoznaju prirode, upravo takvu kakva se do neslućenih razmjera razvila u novovjekovnim prirodnim znanostima. S druge su to pak strane određeni mitološki i mistički elementi, koji su u Platonovim spisima također nesumnjivo prisutni, a koji su preko tzv. neoplatonizma u kasnoj antici, pa zatim i u renesansi i kasnije, utjecali kako na mnoge filozofske sustave, tako i na brojna književna djela koja kao da stoje na razmeđi između filozofije i umjetničke književnosti.

I drugi najveći filozof antike, Aristotel (384-322), nije manje od Platona djelovao na cjelokupnu filozofiju, pa i cjelokupnu kulturu Europe, a posebice dakako i na samu književnost. Brojna njegova djela zahvaćala su u sva područja grčke znanosti; u mnogima on je utemeljitelj takvog postupka znanstvenog istraživanja kakav se zadržao do danas, jer su u obradi pojedinih područja sudjelovali i njegovi učenici koji su mu skupljali građu, pa vjerojatno pomagali čak i u njezinu izlaganju.

U strogo filozofskom smislu najvažniji mu je spis *Metafizika* (*Tà metà tà physikoi*), što će reći spisi koji su tako nazvani naprosto zato što slijede nakon onih posvećenih fizici. *Metafizika* obrađuje temeljna načela njegova filozofiranja i do danas je ostala jednim od bitnih djela cjelokupne filozofije. Vrlo utjecajni bijahu i njegovi spisi o logici, nazvani *Órganon* - naziv je izveden u smislu "oruđa filozofiranja", te o etici, prije svega *Nikomahova etika* (*Ethikà Nikomákheia*) i dva koja se izravno odnose na književnost: *Retorika* (*Tékhnē rhētorikế*) i *O pjesničkoj umjetnosti* (*Perì poiētikês*), navođen kasnije pod naslovom *Poetika*.

Aristotel je u dugom razdoblju europske kulturne povijesti bio neprijeporan autoritet svake filozofije i znanosti. U raspravama je bilo dovoljno navesti ono što je rekao "Filozof" - Aristotela se tako očito poistovjećivalo s filozofijom - pa da to bude shvaćeno i priznato kao neprijeporna istina. Njegovo se učenje, inače, suprotstavlja Platonu - koji mu je bio učitelj, ali kojeg je i osporavao s glasovitom napomenom: "Prijatelj je Platon, ali još je više prijatelj istina", no do danas nisu za vršene rasprave o tome u kolikoj je mjeri njegov sustav doista bitno različit od Platonova. Rasprave "platonovaca" i "aristotelovaca" vodile su se tako tijekom srednjeg vijeka i nastavile se u renesansi, pa i kasnije, no danas se čini kako se njihovo mišljenje ipak kretalo u istom najopćenitijem obzoru. Znanstveno opovrgavanje Aristotela pripada tek Galileju, jer su tek njegova metoda i njegov način mišljenja otvorili put novovjekovnoj egzaktnoj znanosti, sa svim njezinim svjetskopovijesnim dostignućima.

Za samu književnost pak od iznimnog je značenja Aristotelova *Poetika*. Nju su nanovo otkrili tek renesansni teoretičari, no ona otada vrijedi kao temeljni spis gotovo cjelokupne kasnije znanosti o književnosti. Aristotel je, naime, branio autonomnu vrijednost književnosti, obrazloživši kako ona nije tek "oponašanje oponašanja" - kao što je učio Platon - nego je oponašanje stvaralačke djelatnosti same prirode. Uveo je, osim toga, razlikovanje temeljnih književnih vrsta i pokušao tako opisati postojeća književna djela da

se na temelju tog opisa mogu zaključiti zakonitosti književnog oblikovanja. Aristotel je zato prvi pravi teoretičar književnosti u povijesti, a kako nema sumnje da se književnost razvija i u nekom odnosu prema vlastitoj teoriji - doduše u nekim razdobljima više, a u nekima manje - njegova je *Poetika* do danas ostala djelo bez kojeg se teško može razumjeti i način kako književnost shvaćamo i mi danas. Brojne opreke i suprotstavljanja Aristotelu pri tome nisu umanjili njezino značenje; samo su pokazali kako je upravo on zacrtao obzor unutar kojeg se zbivalo, pa čak se velikim dijelom i danas zbiva, teorijsko raspravljanje o književnosti.

Aristotelov način izlaganja manje je utjecao na književni izraz nego Platonovi dijalozi, no tome će biti razlog što je vrlo rano poistovjećen sa stilom i takvim načinom izlaganja kakav je karakterističan za filozofiju i znanosti, a kakav se dugo suprotstavljao strogo književnom, odnosno književnoumjetničkom načinu izražavanja. Tako je za razliku od "filozofske proze", kojoj je uzor bio Aristotel, tek historiografska proza bitno utjecala na razvitak svekolikog praznog umjetničkog izraza. "Otac povijesti", Herodot (484-424. prije Krista) zato ne vrijedi samo kao utemeljitelj povijesne znanosti nego i kao pisac koji je umijeće pripovijedanja razvio do takvog stupnja da se drži svojevrsnim temeljem daljnjeg razvitka. Gotovo bi se moglo reći kako Herodotove *Povijesti* (*Historíēs apódeksis*) imaju sličnu ulogu u razvitku pripovjedne književnosti kakvu su Homerovi epovi imali u epskoj poeziji.

Herodot, naime, opširno opisuje, kako kaže: "ono što je sâm vidio", zatim ono "što je čuo od drugih" i na kraju "ono što sâm drži prema vlastitom mišljenju istinitim". To su očito neka početna načela znanstvene povijesti, no za samu književnost najvažnije je što Herodot u svoj opis borbe Grka i barbara - što je temeljna okosnica djela, poput Trojanskog rata u *Ilijadi* - upleće mnoštvo priča, crtica, zapažanja i opisa ljudi i običaja, tako da to sve čini splet povijesti, putopisa, etnografskih zapisa i umjetničkih pripovijesti, upravo takav kakav je danas toliko drag postmodernizmu. Stil je pri tome jednostavan i jasan, pripovijedanje slijedi velikim dijelom tradiciju usmenog pripovijedanja, ali je kompozicija podosta složena i govori o visokom stupnju već razrađenog umijeća. Suprotnost između Grka i barbara, Istoka i Zapada, koju je on zapravo uveo, i koju je opisivao i sa znatnim razumijevanjem za posve drugačije stilove života i drugačije svjetonazore, postale su s vremenom uzorak koji je slijedila ne samo povijesna nego i umjetnička proza u najširem smislu riječi.

I Herodotov nastavljač Tukidid (454 - početak 4. stoljeća prije Krista) u sličnom smislu ulazi u svjetsku književnost djelom *Povijest peloponeskog rata* (*Ksyngraphè perì tû polému tôn Peloponnēsiōn kaī Athénaiōn*), pri čemu je možda njegov utjecaj donekle usporediv s utjecajem Aristotela. Kao i Platon, Herodot je utjecajniji stilom i umijećem pripovijedanja, dok je Tukidid, poput Aristotela, više znanstvenik koji svojom kritičnošću postavlja prve temelje prave znanosti povijesti. Ipak, valja reći i to da je njegov opis

kuge u Ateni - od koje je i sam obolio - gotovo nenadmašen književni prikaz djelovanja te bolesti kako na pojedinca, tako i na cjelokupnu zajednicu. Taj je opis prvi uzor koji će slijediti mnogi kasniji pisci, od Boccaccia pa sve do Camusa.

Uz filozofiju i historiografiju, retorika je treći svjetskopovijesni doprinos grčke kulture, iznimno važan i za shvaćanje svekolike književnosti.

Kao filozofija ili historiografija, tako je i grčka retorika izuzetno važna u dvostrukom smislu: kao govornička praksa i kao teorija govorništva. Umijeće je govorništva, naime, u staroj Grčkoj visoko cijenjena, razgranata i iznimno razrađena jezična djelatnost. Drži se da taj uspjeh zahvaljuje prije svega demokraciji, političkom sustavu u kojem bitne odluke nisu ovisile o volji - najčešće samovolji - vladara, nego su donesene nakon rasprave u kojoj su mnogi mogli sudjelovati, pa tako i uvjeravati druge u opravdanost vlastitih stajališta. Retorika se zato i razvila kao umijeće uvjeravanja, a kako je rano zapaženo da uvjeriti druge u vlastito mišljenje nije nimalo lak posao, postupno je izgrađena u obuhvatno i sustavno učenje o tome kako treba uvjerljivo govoriti, učenje koje je po prirodi stvari uključilo i dokazivanje, i vještinu iskazivanja, pa čak i sve elemente onoga što danas nazivamo "općim obrazovanjem", od gramatike do filozofije.

U govorničkoj praksi najglasovitiji su grčki govornici Isokrat (436-338. prije Krista) i Demosten (384-322. prije Krista) uspostavili govor kao visoko cijenjenu književnu vrstu. Govori koji su se dijelili na sudske, političke i pohvalne, zapisivani su, pa su tako ostala svjedočanstva o iznimno njegovanom načinu izlaganja. Razrađenim stilom, osobitom kompozicijom i namjernim ukrasima - koji su morali djelovati na maštu slušatelja - govori Demostena i Isokrata uvelike su utjecali na cjelokupno književno izražavanje i oblikovanje, jer se govor u cjelini ili kao sastavni dio izlaganja, rabio i u epici, i u drami i u historiografiji, baš kao i u kasnijim pripovjednim vrstama, napose romanima.

Teorija govorništva, pak, ne manje od prakse vezana je za povijest književnosti, jer je već u staroj Grčkoj postala do te mjere razrađenim i obuhvatnim učenjem da je uspostavila čak i neku vrstu suparništva u odnosu na filozofiju. Uzajamni utjecaj i preklapanja u težnji za obuhvatnošću pri tome su stalno bili u dinamičnim odnosima i u Grcima toliko dragom nadmetanju. Sofisti su njegovali retoriku, držeći uglavnom da je njezino značenje važnije od filozofije, a mnogi su filozofi, opet, sa Sokratom i Platonom na čelu, osporavali svaku vrijednost retorike, predbacujući joj da spoznaju i istinu podređuje uvjeravanju. Jedino je Aristotel donekle izvan tog spora, jer je on filozofski obradio retoriku, shvativši je očito kao neku zasebnu djelatnost, slično kao i književnost u cjelini, no i on je filozofsku istinu držao znatno važnijom od retoričkog umijeća; filozofija je kod njega obuhvatila i retoriku.

Suprotno je pak stajalište najjasnije izraženo kod filozofa i retora Gorgije (oko 485-380. prije Krista), koji je napisao tek djelomično sačuvanu raspravu

u kojoj izuzetnom vještinom obrazloženo dokazuje da ništa ne postoji, a kada bi i postojalo, ne bi se moglo spoznati, a kada bi se i moglo spoznati, ta se spoznaja nikako ne bi mogla priopćiti drugome. Povjesničari filozofije, koji takvo stajalište drže radikalnim skepticizmom i svojevrsnim spoznajnim nihilizmom, spore se o ozbiljnosti i značenju takva izvođenja. No, čini se da bi se danas moglo lako ustvrditi da bi takvo nešto moglo biti zamalo geslom sveg postmodernizma. Gorgija se, međutim, osobito nakon tog spisa posvetio govorništvu s velikim uspjehom, a jedan njegov sačuvani govor o tome kako Helena ne može biti kriva za Trojanski rat ide u vrhunska dostignuća najmanje jednog tipa govora.

Skepticizam, relativizam i agnosticizam, prisutni svakako barem u onom dijelu grčke retorike koji bijaše usko povezan sa sofistima, bitno se nastavljaju u cjelokupnom novom razdoblju povijesti grčke književnosti, u razdoblju koje se najčešće naziva "helenizam", a koje prema kulturnopovijesnim pregledima počinje nakon što je porazom u bitki kod Heroneje 338. prije Krista Grčka izgubila samostalnost i potpala pod vlast Makedonije. Nema nikakve sumnje da su se time uvjeti u kojima se razvijala kako Grčka kultura u cjelini, tako i književnost bitno promijenili, no podjednako se tako ne može baš olako ustvrditi da time kultura i književnost naprosto bivaju prepuštene propadanju. U najopćenitijoj perspektivi, doduše, svakako je točno da književnost helenizma ne dostiže vrijednost i značenja ostvarenja ranije epike, tragedije, filozofije, historiografije i retorike, ali, s druge strane gledano, helenizam ni u kojem smislu nije razdoblje koje bi valjalo ocijeniti naprosto kao propadanje. Štoviše, možda bi se danas moglo reći kako je helenističko razdoblje grčke književnosti s nepravom podcijenjeno, uz napomenu da, prihvatimo li negativnu ocjenu cijelog tog razdoblja, vjerojatno bismo nešto slično morali prihvatiti i za vrijeme u kojem živimo. Razdoblje helenizma, naime, možda je prvo razdoblje svjetske kulturne povijesti koje je u mnogočemu nalik našem vremenu.

Helenizam je doba kada se uvelike mijenja položaj, značenje, važnost i svrha književnosti. Klasična grčka književnost, naime, pripadala je u potpunosti jednom narodu, imala je temelje u njegovoj mitologiji, pa je u svim svojim prijeporima, dostignućima i uspjesima bila ipak takoreći okrenuta prema u temelju jedinstvenoj publici. Kada se, međutim, grčka kultura proširila, zahvaljujući prije svega osvajanjima Aleksandra Makedonskog, praktično cijelim Sredozemljem, prirodno je došlo do nečega što bismo danas nazvali "proširenjem kruga recepcije". Politički, Grčka više nije dominirala, ali je njezina kultura osvojila osvajače, pa sada publiku čine svi oni koji znaju grčki jezik i koji mogu na njemu čitati. Dolazi do decentralizacije kulturnih središta, javljaju se potpuno nova kao Aleksandrija u Egiptu i Pergam u Maloj Aziji; zatim, nešto kasnije i sam Rim postaje novo središte, a dodiri i utjecaji među različitim kulturama, različitim religijama i teologijama koje su im u pozadini bitno se povećavaju. Istodobno raste svijest o razlici između književnosti i politike; kulturna nadmoć politički ne mora

ništa značiti, pa su književnik, filozof i retor sve više tek svojevrsni zabavljači jedanput elitne, a drugi put i manje obrazovane publike; neposrednog utjecaja svojih djela na politička, religijska i šira društvena zbivanja oni više ne mogu očekivati. Ili, da to kažemo ponešto drugačije: književnost i filozofija postaju sve više privatne djelatnosti, jer se njihovo javno djelovanje sada oslanja jedino na uski krug poznavatelja i ljubitelja, ili pak na publiku kojoj ništa nije zajedničko osim što zna čitati, a koja ne sudjeluje u politici nego naprosto živi onako kako se već živi u obiteljima koje ne moraju baš sve vrijeme provesti u ropskom radu i borbi za puko preživljavanje.

Zanimljivo je pri tome, a možda za nas danas donekle i poučno, da u toj situaciji nema više velikih filozofskih sustava, ali zato počinju pojedinačne znanosti, znatno nalik modernim znanostima. Imena utemeljitelja geometrije Euklida (oko 300. prije Krista), Aristarha (oko 280. prije Krista), koji je zastupao heliocentrični sustav, te Eratostena (275-195. prije Krista), koji je napravio prvu kartu poznatog svijeta i držao zemlju kuglom, o tome i sama dovoljno svjedoče. Za život književnosti od bitne su važnosti i bibliotekari velikih biblioteka u Aleksandriji i Pergamu, koji ne samo da su sakupljali i čuvali rukopise nego su i započeli rad na onome što danas nazivamo filologijom i poviješću književnosti.

Također se mora napomenuti da u helenizmu započinju neke nove književne vrste, odnosno da se sustav važećih književnih vrsta znatno mijenja prema klasičnoj Grčkoj. Teokrit (oko 300 - oko 250. prije Krista) tako je legendarni osnivač lirske vrste nazvane "idila", a time i cjelokupnog tipa književnosti, kasnije nazvanog "bukolska" ili "pastirska" književnost.

Sačuvalo se trideset Teokritovih idila, od kojih je tek dio posvećen opisu prirode i razgovorima pastira i pastirica, no upravo su te pjesme početak duge i zanimljive povijesti tzv. bukolske književnosti (prema *bukólos*, govedar). Teokrit se, naime, oslanja u nekoj mjeri na usmenu poeziju - koristi se, primjerice, njezinim ustaljenim postupcima poput paralelizma i pripjeva - ali je bitna novina u tome što se osjeća kako se tematikom pastirskog života u prirodi koristi da zapravo opiše svojevrsni idealizirani svijet, koji je opreka onom svijetu u kakvom živi građanin. Slika svijeta u kojem pastiri čuvaju svoja stada i pjevaju o ljubavi s pastiricama, zapažajući pri tome ljepotu prirode - koju čovjek, usput rečeno, koji doista živi u prirodi u načelu i ne zapaža - uz ugođaj određene opuštenosti i zadovoljstva, neopterećenog svagdašnjim brigama koji se otada i naziva "idiličnim" - svojevrsna je nova konvencija književne utopije. Ta se konvencija iznimno proširila, razgranala se u mnogim i raznolikim književnim vrstama, dobivala različite oblike i načine izraza, no ostala je uvijek svojevrsnim bijegom u prirodu, bijegom kojem su tek kasnija tumačenja i nove obrade dale i mnogobrojna simbolična značenja. U svakom slučaju time u helenizmu počinje tradicija koja se preko rimske književnosti njegovala u srednjovjekovlju, koja je cvjetala u renesansi i u klasicizmu, i tek u romantizmu dobila neke posve nove oblike i sadržaje.

Taj "bijeg od svagdašnjice" prisutan je izrazito i u tzv. helenističkom

romanu, od kojeg je najpoznatiji Longov (2/3. stoljeće poslije Krista) *Dafnis i Hloja*, izravno posvećen pastirskoj tematici. U njemu su jedino idilični ugođaji opisani u spletu određene sheme zaljubljivanja, zapreka i svladavanja zapreka u konačnom sastanku zaljubljenih. Takva je konvencija dobila karakter nalik suvremenom pustolovnom romanu osobito u romanima Haritona (2. stoljeća poslije Krista), Ksenofonta Efežanina (2. stoljeće poslije Krista) i Heliodora (3. stoljeće poslije Krista), pa je time, prema mišljenjima mnogih teoretičara književnosti, započela tradicija književne vrste romana, a u neku ruku možda i tradicija tzv. trivijalne književnosti. Roman, naime, nije u grčkoj književnosti imao status priznate književne vrste, pa premda neki povjesničari književnosti drže kako je Ksenofontov (oko 430-354. prije Krista) *Odgoj Kirov* (*Kýru paideia*) prvi roman svjetske književnosti, teško da se može govoriti o kontinuitetu oblikovnih konvencija koji bi doista omogućio da se opiše povijest jedne tako velike i važne književne vrste. Čini se tako da su tek Ksenofont s jedne strane, a određeni dijelovi iz Platonovih spisa - kao priča o Atlantidi - s druge strane, a tek uz to i pustolovni ljubavni romani helenizma, samo temelji na kojima će se mnogo kasnije pojaviti roman kakvog danas poznajemo.

Helenističko razdoblje grčke književnosti tako nema velikih ostvarenja koja bi se bez daljnjega mogla uključiti u najuži izbor svjetski reprezentativnih književnih djela, no ono je bez sumnje ipak ostavilo mnoga djela koja su i te kako važna u istraživanju početaka i utjecaja na daljnji književni razvitak, takav razvitak kakav se ne može pratiti samo preko "vrhova".

B) Rimska književnost

Naziv "rimska književnost" izveden je iz naziva rimske države, koja je dobila ime prema glavnom gradu Rimu, pa se uglavnom rabi za književnost pisanu na latinskom jeziku od 3. stoljeća prije Krista pa do sredine ili kraja 6. stoljeća, odnosno do propasti Rimskog Carstva. Naziv prema jeziku, "latinska književnost", tako se uglavnom rabi samo u širem smislu; on označuje književnost pisanu na latinskom jeziku, a ona, zahvaljujući tome što latinski bijaše "kulturni jezik" cijele Europe i službeni jezik Katoličke crkve, traje do danas. Književnost na latinskom jeziku pripada tako i mnogim europskim književnostima i čini u nekima od njih - primjerice, u hrvatskoj književnosti - važan dio ukupnog književnog nasljeđa, no zbog jezika, pa i nekih tradicionalnih književnih vrsta i oblika, pripada posebnoj književnoj pojavi, koja se najčešće naziva "latinizam".

Ako je grčka književnost utemeljila književnost onakvu kakvu je danas shvaćamo, rimska je književnost najutjecajnija književnost u europskoj, pa i u svjetskoj povijesti. To će reći: rimska je književnost preuzela od Grčke shvaćanje književnosti kao autohtone jezične djelatnosti, preuzela je temeljne književne oblike i brojne književne vrste, a preuzela je i složene odnose prema filozofiji i retorici, kao i onaj osnovni duh koji prožima grčku književnost i koji je razlikuje od religije, mitologije i znanosti. No ona je isto tako ne samo razvila nego i postupno izgradila vlastiti sustav književnih vrsta, ostvarivši pri tome djela koja su, zahvaljujući virtuoznoj izvedbi, vrsnoći stila i autonomnim književnim vrijednostima postala uzorom književnog oblikovanja, izravno i kontinuirano tijekom gotovo 2000 godina. Utjecaj "službenog" jezika i Katoličke crkve pri tome je svakako vrlo velik, ali nikako i jedini: visok stupanj vrsnoće u svojevrsnoj stilizaciji jezika i književnog izraza samo je s jedne strane, a i to povremeno, vodio u otpor prema manirizmu i oponašanju; s druge je strane uvijek nanovo oduševljavao i mnoge moderniste.

Osobitost je rimske književnosti što je ona tijekom više od osam stoljeća uglavnom zadržala jedinstven jezik, koji se od 2. stoljeća određuje kao jezik književnosti, a koji se dosta razlikovao od govornog, pučkog jezika. Književnost je tako izgrađena kao osobita institucija obrazovanih; njezini pisci i čitatelji prihvatili su jedan način jezične komunikacije u kojem se, takoreći, unaprijed znalo da književnost prenosi neka iskustva i spoznaje koje su samo njoj svojstvene, i zbog kojih ona i postoji. Temeljna autonomija književnosti tako je u rimskoj književnosti omogućila isključivo književni utjecaj na razvitak književnosti, bitno umanjivši utjecaje politike, društvene zbilje, religije i mitologije.

Uobičajeno je da se bogata i raznovrsna povijest rimske književnosti dijeli na razdoblja. Tradicionalna je podjela tako razlikovala dva uvoda, a zatim "zlatni", "srebrni" i "brončani" vijek, prema mitologiji opadanja koju je stari vijek rado upotrebljavao. Novije podjele govore o pretklasičnom, klasičnom i

postklasičnom dobu, no za pregled svjetske književnosti to i nema većeg značenja. Možda jedino valja spomenuti da književnici "zlatnog vijeka" doista uglavnom čine kanon uzora koje se najviše pokušavalo oponašati.

Iznimka je od toga ipak prije svega Tit Makcije Plaut (između 245. i 251-184. prije Krista). najveći rimski, a izvan svake sumnje i jedan od najvećih svjetskih komediografa. On je također u nekoj mjeri i iznimka od navedene okrenutosti rimske književnosti obrazovanima: i zbog jezika, i zbog tematike, i zbog sklonosti prema pučkom humoru, bio je ljubimac svih slojeva publike. Ukus je te publike očito odlično poznavao, jer je navodno od rane dobi radio u "kazališnom pogonu", najprije kao scenski radnik, a kasnije, nakon mnogih životnih neprilika - bio je čak neko vrijeme u ropstvu zbog dugova - kao kazališni pisac. Drži se da je napisao oko 130 dramskih djela, od kojih je sačuvano dvadesetak cjelovitih komedija, no i njihovi su rukopisi poznati tek u različitim varijantama koje su služile izvedbi, pa su vjerojatno kraćeni, preoblikovani i prilagođavani okolnostima u pojedinim izvedbama. Od njegovih komedija najpoznatije su i vjerojatno najbolje *Ćup* (*Aulularia*), poznata i pod naslovom *Škrtac*, *Hvalisavi vojnik* (*Miles gloriosus*), *Bakhide* (*Bacchides*), *Menaechmi*, *Amfitrion* (*Amphitryon* ili *Amphitrio*) , *Sablasti* (*Mostellaria*), *Sužnji* (*Captivi*), *Pseodolus*, *Konopac* (*Rudens*), *Trogroška* (*Trinummus*) i *Mladi Kartažanin* (*Poenulus*).

Plaut je uvelike koristio motive, neke postupke, pa i cijele prizore iz djela novih grčkih komediografa, osobito Menandra, ali je njegova originalnost u jeziku, stihu, vještini zapleta i mnogim novinama u cjelokupnoj strukturi komedije nesumnjiva. On nije samo prilagodio komediju novoj rimskoj publici - ukusu kojem se, dakako, za suvremeni ukus ponekad i odveć prilagodio - nego je i stvorio uzorak koji će u velikoj mjeri slijediti najveći komediografi svjetske književnosti. Taj uzorak bijaše toliko jak i utjecajan da je dobio karakter svojevrsnog žanra: "plautovska komedija" naziv je kojim se do danas koriste povjesničari književnosti kada žele naglasiti određene prepoznatljive značajke jednog tipa komedije.

Za taj je tip karakteristična komika situacije - od prizora do prizora izmjenjuju se smiješne zgode i nezgode - povezanost te komike s jezičnim šalama, s dosjetkama i podrugljivim karakterizacijama, te dominirajuća tematska usmjerenost prema tipskim likovima. Stari škrtac, mladi i naivni ljubavnik, domišljati sluga ili rob, koji najčešće vode radnju, upravo od Plauta postaju omiljeni komični karakteri. Posebni efekti pri tome se istodobno postižu postupkom koji se latinski naziva *quid pro quo* (doslovno: "koji za koje"), a koji se odnosi na situaciju u kojoj jedan od likova misli o jednoj stvari, dok drugi, misleći da govori o istome, zapravo misli na nešto drugo. Taj je postupak neka vrsta produljenog nesporazuma, koji se razrješava tek na kraju komedije, a u njezinom tijeku nužno izaziva niz smiješnih izjava i postupaka. Likovi su pak strogo određeni radnjom: njihova ih djelatnost najbolje ocrtava, a njihove mane i ljudske slabosti izrazito su naglašene i povećane čestim ponavljanjima - škrtac, primjerice, stalno broji novac - pa je

karakterizacija uvijek na rubu karikature. Pučki humor, koji redovito sadrži i grube poruge, pa čak i izravno vrijeđanje, Plaut je, međutim, uspio dobro povezati s vrhunskim dostignućima komike, čak s mogućnošću da se nasmijemo i vlastitim manama, vlastitim uvjerenjima, štoviše i vlastitim bogovima.

Plautove je komedije nanovo otkrila renesansa i otada su one utjecale na povijest svjetske komedije u tolikoj mjeri da je on vjerojatno najutjecajniji svjetski komediograf. U samoj rimskoj književnosti, međutim, premda je bilo pisaca koji su nastojali sastavljati slična djela, nije imao dostojnog nasljednika. Baš kao što stoji natpis na njegovu grobu: "Otkako je Plauta odnijela smrt, tuguje komedija, pozornica je pusta ..."

U epici, opet, Tit Lukrecije Kar (Titus Lucretius Carus, oko 98. - oko 55. prije Krista) napisao je zanimljiv, i u mnogočemu do danas nenadmašen filozofski ep, koji je nazvao *O prirodi* (*De rerum natura*). Iako je poučni ep već uvelike oblikovao Hesiod, iako su sačuvani i neki odlomci Parmenidova filozofskog epa, koji do danas nadahnjuje spekulativnu filozofiju*, O prirodi* je primjer opsežnog djela (7380 heksametara), koje, poštujući zahtjeve književne tehnike te odlikujući se stiliziranim izrazom, slikovitim i nadahnutim emocionalnim iskazima obrazlaže, pokušava dokazati i brani od kritika posve određenu, Epikurovu filozofiju. Grčki filozof Epikur (341/42-270/71. prije Krista), naime, utemeljio je filozofsku školu u Ateni, a njezino se učenje kasnije proširilo i u Rimu. To se učenje oslanjalo na Demokritovo shvaćanje o atomima i svojevrsni ontološki materijalizam, ali je naglasak u njemu ipak bio na etici i cjelokupnom svjetonazoru, nazvanom kasnije "epikureizam". Zbog kritičara i protivnika, koji bijahu brojni i u Rimu, "epikureizam" je dobio pogrdno značenje zagovaranja nekog neobveznog uživanja u životu, bez obzira na bilo kakve više moralne obveze, no zapravo je izvorno Epikurovo učenje - kakvo izlaže i Lukrecije - gotovo suprotno. To je naprosto humanistička etika odgovornosti, koja jedino ne priznaje bilo kakvo utemeljenje u transcendenciji. Čovjeka prema njoj obvezuje jedino odnos prema samom sebi i prema drugim ljudima; treba jedino izbjegavati zlo, a najviša je sreća ako uspijemo ukloniti bol i postići duševni mir. Ni pomisao na smrt pri tome nas ne smije ometati. "Dok postojimo mi, nema smrti, a kada dođe smrt, nas više nema," glasovita je Epikurova izreka.

Takvo je filozofsko učenje Lukrecije uspio vrhunski književnotehnički oblikovati, pa njegov ep nije utjecao samo na filozofe koji su slijedili takvu ili sličnu orijentaciju nego i na književnike koji će pokušavati na različite načine određenu, načelno apstraktnu filozofsku problematiku, obraditi i tako da bude u najmanju ruku nalik umjetničkoj književnosti.

Što se pak tiče lirike, svjetsku je slavu stekao već u ranijem razdoblju rimske književnosti Gaj Valerije Katul (Gaius Valerius Catullus, oko 8454. prije Krista). On pripada skupini pjesnika koji se suprotstavljaju tada već ustaljenoj rimskoj tradiciji, pa su nazvani "neoterici" ili "novi pjesnici" (poete

novi). Kako oni dijele neka zajednička uvjerenja o svrsi pjesništva i o pjesničkim oblicima koje valja prije svega njegovati, oslanjajući se pri tome na Alkeja, Sapfu i, osobito, liričare helenističkog razdoblja, a odbacujući tematiku rodoljublja i svaki moralizam, oni čine možda prvi primjer onoga što se danas shvaća kao književni pravac.

Od djela neoterika sačuvala se u cjelini jedino Katulova zbirka od 116 pjesama, *Catulli Veronensis Liber*, koja sadrži nešto dulje pjesnički oblikovane mitološke priče i dosta raznovrsne lirske pjesme: elegije, rugalice i epigrame najčešće. Uglavnom se drži da su u njoj najbolje ljubavne pjesme, posvećene Klodiji, Rimljanki u koju je pjesnik bio zaljubljen, jer one unose u stilizirani pjesnički izraz strastvenu erotiku: govore o svađi među ljubavnicima, o pomirenjima, o ljubomori zbog nevjere i o ljubavnom zadovoljstvu, a na takav način kakav je dosta nov u antici, pa mnogi u njemu vide čak preteče srednjovjekovne trubadurske lirike. Ipak, valja napomenuti da se u njima ne mogu pronaći začeci trubadurskog kulta ljubavi i obožavanja dame, nego se prije radi jedino o svojevrsnoj novoj konvenciji pjesničkog opisa ljubavnih "zgoda i nezgoda". A tu će konvenciju kasnije slijediti mnogi rimski pa i srednjovjekovni i renesansni pjesnici, sve do romantizma, a u nekom smislu čak i modernisti, počevši od Baudelairea, koji je Katula iznimno cijenio.

Središnja je, međutim, osoba zlatnog vijeka rimske književnosti Marko Tulije Ciceron (Marcus Tullius Cicero, 106-43. prije Krista). On je bio govornik, teoretičar govorništva i filozofski pisac, pa nam se s današnjeg stajališta može činiti neobičnim što je njegovo djelo toliko cijenjeno u povijesti književnosti da se često cijelo jedno razdoblje rimske književnosti, od 80. do 30. prije Krista, najčešće naziva "Ciceronovim dobom". Zato najprije valja imati na umu da retorika u cijeloj antici ima drugačiji položaj i značenje nego u našem vremenu, da je govorništva visoko cijenjena umjetnička književna vrsta i da se, štoviše, upravo govor uzima kao svojevrstan model prema kojem se razrađuje učenje o kompoziciji, o stilu i o figurama u svim ostalim priznatim književnim vrstama. Osim toga, retorika je i u Rimu kao svojevrstan sustav znanja o jeziku, o književnosti, o obrazovanju, pa i o moralu i o spoznaji do te mjere obuhvatna da se može mjeriti, pa često i suprotstavljati, jedino filozofiji. Spomenuto je već kako je Aristotel jedini od filozofa na stanovit način prihvatio i retoriku, ali ju je uključio u filozofiju; Ciceron, moglo bi se reći, postupio je upravo obrnuto: on je priznao filozofiju, ali ju je uključio u retoriku. A u tome se pak ne zrcali samo njegov osobni stav, nego u nekoj mjeri i opće mišljenje rimske kulture.

Ciceron je bio izuzetno obrazovan i izuzetno uspješan odvjetnik, koji se u politici vrlo brzo uzdigao do visokog mjesta konzula, ali ga nakon toga nije baš pratila sreća u političkom djelovanju. Čini se da se u političkim borbama za vlast u više navrata opredijelio za "pogrešnu stranu", odnosno za onu stranu koja je izgubila. Premda se pokušavao izvući mijenjajući i stajališta i naklonosti, to ga ipak nije spasilo: ubijen je

kada je pokušao pobjeći u Grčku. Rekli bismo danas: možda je bio previše intelektualac da bi se održao kao uspješan političar. No, čini se da ni njegov karakter nije bio baš bez mana: nije se tako isticao blagošću kao konzul, primjerice, dao je pogubiti sve pristaše Katilinine urote - a ni pretjeranog slavoljublja nije mu nedostajalo.

Rasprave o Ciceronovoj osobi i djelovanju - koje se čak i danas vode - omogućuje golema sačuvana korespondencija, koju čini oko 900 pisama, a zbog koje je on vjerojatno u biografskom smislu najpoznatiji književnik cijele antike. I ta korespondencija ima veliku književnu vrijednost, no ipak su ga tek govori učinili nenadmašivim uzorom klasičnog latinskog jezika i stila. Najznamenitiji su mu govori *Za Seksta Roscija* (*Pro Sexto Roscio Amerino*), *Protiv Katiline* (*In Catilinam*) i *Filipike I-XIV* (*In Marko Antonium orationes Philippicae*), ali ni ostali, sudski kao i politički, nipošto nisu manje vrijednosti. U svima njima latinska je proza dostigla takav stupanj savršenstva u izrazu da su do danas ostali primjeri učenja svih mogućnosti latinskog jezika. Ciceron je naime uspio i na razini stila, i na razini kompozicije, i na razini prikladnosti, određenim temama i emocijama postići takvo jedinstvo jezičnog izraza i namjere da je ono ne bez razloga postalo svojevrsnim mjerilom vrhunske tehnike gotovo cjelokupnoga književnog stvaranja.

Nisu mnogo manje zasluge Cicerona ni u teoriji govorništva ni u filozofiji. Dva njegova spisa, *O govorniku* (*De oratore*) i *Govornik* (*Orator*), retorika je u dugom razvitku i trajanju, sve do 18. stoljeća, držala temeljnim djelima učenja o umijeću govorništva. Što se pak tiče filozofije, najglasovitije su mu rasprave: *O državi* (*De re publica*), *O najvećem dobru i najvećem zlu* (*De finibus bonorum et malorum*), *O akademskoj filozofiji* (*Academica*), *Lelije ili o prijateljstvu* (*Laleius*) i *O dužnostima* (*De officiis*). Premda nije bio originalan mislilac - u povijesti filozofije spominje se uglavnom kao "eklektik" - od bitnog je značenja što je kao vrstan poznavalac grčke filozofije najvećim dijelom izgradio latinsku filozofsku terminologiju. Osim toga, bez obzira na to što on, i prema vlastitim riječima, jedino izlaže učenja grčkih filozofa, kao majstor jezika i izraza bio je, da tako kažemo, prvi veliki filozofski pisac koji "misli na latinskom". A to nipošto nije bez posebno velikog značenja; u dugom razdoblju europske povijesti, kada je na Zapadu sve manje poznat grčki jezik, sve do kraja srednjeg vijeka i početka renesanse, pa u nekoj mjeri i kasnije, Ciceron bijaše i svojevrsni učitelj filozofije. Na temeljima koje je on postavio izgradila se postupno i gotovo cjelokupna srednjovjekovna filozofska terminologija.

Izuzetan Ciceronov utjecaj na svekoliku književnost nadmašuje možda jedino najveći rimski pjesnik Publije Vergilije Maron (Publius Vergilius Maron, 70-19. prije Krista). U usporedbi s Ciceronom, njegov život nije bio tako uzbudljiv: nije se odveć upuštao u politiku, a čini se da je najviše volio boraviti na svojem seoskom imanju. Zna se da je studirao retoriku i filozofiju, da je bio izuzetno obrazovan, i da je - za razliku od Cicerona - dugo i pomno radio na svojim djelima, tako da posljednje, na kojem je radio više od deset

godina, nije uspio sasvim dovršiti.

Tri su Vergilijeva pjesnička djela, *Bukolike* (*Bucolica*), *Georgike* (*Georgica*) i *Eneida* (*Aeneis*), toliko oduševila kako rimsku tako i srednjovjekovnu književnost da su ih priručnici retorike uzeli kao uzore za tri temeljna tipa pjesništva: redovno se spominjalo u tzv. Vergilijevu kolu da su *Bukolike* primjer niskog, *Georgike* srednjeg, a *Eneida* visokog stila. Tim su pak stilovima odgovarali temeljni rodovi: pastirski, didaktički i epski, a u svakom od njih su izraz i sadržaj morali biti savršeno usklađeni tematikom, izborom riječi, figurama i kompozicijom. Vergilija se gotovo svi su se u tome slagali - moglo jedino oponašati; da ga se može nadmašiti, to nije, čini se, držao čak ni Dante.

Bukolike nastavljaju spomenutu Teokritovu tradiciju opisa pastirskog života, ali je u svakom pogledu razrađuju do mnogo šireg tematskog obuhvata i time zacrtavaju obzor u kojem će se dugo razvijati čitav jedan tip književnosti. Kako su kasnije u rukopisima nazvane i *Izabrane pjesme* (*Eclogae*), naziv "ekloga" rabio se kao oznaka takve književne vrste kakva radnju smješta u legendarnu Arkadiju, zemlju gdje se može u prirodi naći utočište od nedaća svagdašnjice, a u kojoj zapravo učeni građani, preodjeveni u pastire, pjevaju o ljubavi i miru, raspravljajući usput i o suvremenim prilikama, uz vješto miješanje legende, mitologije i sna sa svagdašnjom zbiljom. Bukolika ima deset, a četvrta je na zanimljiv način omogućila da Vergilija prihvati i kršćanski srednji vijek; spomenimo, primjerice, da on vodi Dantea kroz pakao i čistilište. U toj se eklogi, naime, svečanim proročkim tonom najavljuje povratak Zlatnog doba i rođenje muškog djeteta koje će svijetu donijeti mir, a to bijaše dakako shvaćeno kao svojevrsna proročanska najava Krista.

Georgike, pak, didaktički su spjev: u prvom se dijelu govori o ratarstvu, u drugom o voćarstvu, u trećem o stočarstvu, a u četvrtom o pčelarstvu. Takva tematika, kakva se nama danas ne čini prikladnom za pjesničku obradu - s napomenom da *Georgike* velikim dijelom sadrže i posve praktične savjete - obrađena je, međutim, iznimno dotjeranim stihovima, upućujući i na svojevrstan ideal mira, sada u svojevrsnom privatnom stvaralačkom radu u prirodi. Vješto upletene epizode, izvrsno opisani ugođaji, a prije svega jednostavna elegancija stila navela je tako mnoge književne teoretičare da upravo *Georgike* drže vrhuncem Vergilijeva stvaralaštva.

Ipak, u povijesti svjetske književnosti uglavnom tek *Eneidi* pripada sasvim izuzetno mjesto. Djela s kojima se ona može jedino ravnopravno uspoređivati vjerojatno su jedino Homerovi epovi. Vergilije je pri tome čak svjesno i namjerno slijedio Homera, i to kako *Odiseju* tako i *Ilijadu*. Prvih šest pjesama slijedi tako *Odiseju*, opisujući lutanje mitskog Trojanca Eneje, koji je pobjegao iz razorene i spaljene Troje. Poput Odiseja i on, primjerice, silazi u podzemlje, a i njega tjera nezadrživa čežnja, ali to sada nije čežnja za povratkom domu, nego svojevrstan usud kojim je upravo on određen da osnuje rimsku državu. Novina je u obradi prema Homeru, a ujedno možda i

najljepši dio epa, opsežno opisana ljubav Eneje i kraljice Kartage Didone, koju Eneja na kraju napušta "gonjen sudbinom" - a prema poruci bogova, upravo kao što je Odisej napustio nimfu Kalipsu - nakon čega se Didona ubije, proklinjući pri tome i Eneju i sve njegove potomke. U njezinoj se kletvi tako nazire simbolika budućeg Punskog rata između Rimljana i Kartažana.

U drugih šest pjevanja, u kojima se izlaganje više oslanja na *Ilijadu*, opisuje se kako se Eneja iskrcao na ušću Tibera. Kralj te zemlje, Latin, imao je kćer Laviniju koja se, prema proročanstvu, trebala udati za stranca. Eneja se činio prirodnim izborom, no boginja Junona, neprijateljica Trojanaca, pa tako i Eneje, nagovori Lavinijina bivšeg udvarača Turna da se tome usprotivi. Priprema se bitka, pa jedna i druga strana traži saveznike, a na kraju Eneja svlada Turna i zasnuje grad koji naziva prema supruzi Laviniji. Eneja tada vlada tri godine, a nakon njegove smrti sljedeći naraštaj seli se u Alba Langu, gdje će se roditi utemeljitelji Rima - Romul i Rem.

Eneida je tako, kako se razabire i prema tako kratkom nacrtu fabule, zamišljena kao nacionalni ep: u njoj je glavni junak oličenje rimskih vrlina, a na mnogim se mjestima ističe i simbolika povezana s budućnošću i s misijom rimske države, koja je politički usklađena s idealom cara Augusta o velikom Rimu kao carstvu koje će donijeti mir cijelom poznatom svijetu. Zamisao je također da se proslavi carski rod, naglašavajući njegove legendarne i mitološke grčke pretke, što simbolizira i duboke veze rimske i grčke kulture. Premda se tematski i u kompoziciji dosta oslanja na Homera, Vergilijev ep ipak tako znači novinu koja je posljedica kako novih shvaćanja književnosti tako i novih svjetonazora, a istovremeno je vrhunski dotjerana u smislu književnog izraza i upravo književnog oblikovanja. *Eneida* je zbog toga jedno od najutjecajnijih književnih djela u povijesti. Slijedili su je i pokušali stvaralački oponašati gotovo svi pisci epova sve do vremena kada ep gubi značenje i status vrhunske književne vrste.

Legenda kaže da sam Vergilije nije bio zadovoljan svojim epom, štoviše, da ga je želio spaliti prije smrti. Uz to možda vrijedi napomenuti da se takva tema ponavlja čak i u dvadesetom stoljeću: da je i Kafka naredio da se spale svi njegovi rukopisi, a Hermann Broch je u svojem romanu *Vergilijeva smrt* razradio i produbio temu odluke da se spali rukopis do sudbinskih pitanja odnosa između umjetnosti i politike, umjetnosti i povijesti, umjetnosti i zbilje.

Uz Vergilija najveći je rimski pjesnik zlatnog vijeka Kvint Horacije Flak (Quintus Horatius Flaccus, 65-8. prije Krista). Pisao je kraće stihovane vrste skupljene u zbirkama *Epode* (*Epodon liber*), *Satire* (*Saturae*), *Pjesme* (*Carmina*) i *Poslanice* (*Epistulae*), raznolike po tematici i pjesničkim oblicima. *Satire* i *Poslanice* nazvao je kasnije zajedničkim imenom *Sermones*, što će reći "razgovori, ćaskanja", u kojima - kako kaže "kroz smijeh želi izreći životne istine". Njegova satira ipak nije odveć oštra i podrugljiva; više je protkana finom ironijom, a živo se u njoj ocrtavaju likovi nametljivaca, lihvara, lakomaca i umišljenih filozofa danas bismo rekli "snobova". Životnu sreću Horacijeva poezija opisuje u privatnim zadovoljstvima i unutarnjoj

stabilnosti. Geslo je takvom stajalištu postala uzrečica *aurea mediocritas* ("zlatna sredina"), koja ovdje ima pozitivno etičko značenje: ne valja ni u čemu pretjerivati.

Horacijeve *Pjesme* drže se najvećim dometom rimske lirike uglavnom zbog dotjeranog pjesničkog izraza. Ako bismo ih razvrstati prema tematici, neke su refleksivne neke ljubavne, neke rodoljubne, ali ima i anakreontskih, a dosta je i sasvim prigodnih. Uvijek su, međutim, primjeri visoko dotjeranog pjesničkog umijeća, čega je sam Horacije i te kako svjestan. Samosvijest pjesnika i pjesništva odzvanja tako u njegovim glasovitim stihovima:

> Digoh spomenik svoj, od mjedi trajniji,
> Od piramida svih viši i sjajniji;
> Nit će kiše ga slap, nit će udarci
> Vjetra, preslabi za nj, moći oboriti...
>
> *Preveo Slavko Ježić*

To nipošto nije samo oholost pjesnika - premda neki zlobni kritičari kažu da ima i ponešto od toga - nego je to prije svega izraz visoko razvijene institucije književnosti, koja je svjesna vlastite vrijednosti i koja zbog toga vjeruje u vlastitu budućnost. Uostalom, povijest je Horacijevu samouvjerenost potvrdila: njegov je utjecaj doista trajao stoljećima; oponašan je osobito u renesansi i u klasicizmu, a jedino je kasnije romantizam držao njegovu liriku nešto odveć hladnom i "objektivističkom".

Od njegovih pjesničkih poslanica osobitu je slavu stekla *Poslanica Pizonima*, posvećena teoriji pjesničkog umijeća, koja je kasnije zato i nazvana *Pjesničko umijeće* (*Ars poetica*). U njoj su pjesnički, slikovitim jezikom i s mnoštvom primjera, izložena načela književnog oblikovanja u skladu s tadanjom retorikom i poetikom, ali i s vlastitim bogatim iskustvom, što je čini jednom od najvažnijih djela u povijesti poetike. Budući da se u njoj obrazlaže "kako valja dobro pisati", prihvaćena je kao svojevrstan uzoran priručnik, čijih su se pravila književnici pokušavali pridržavati stoljećima. Mnoge su u njoj prisutne kratke izreke, kao *in medias res* ("od sredine") ili *delectare et prodesse* ("zabavljati i koristiti") postale ustaljenim terminima ne samo umijeća pjesništva nego i znanosti o književnosti.

Iznimno visok domet pjesničkog umijeća postigao je u rimskoj književnosti također Publije Ovidije Nazon (Publius Ovidius Naso, 43. prije Krista - 18. nakon Krista) u svojim brojnim i opsežnim djelima: *Ljubavne pjesme* (*Amores*), *Heroide* (*Heroides*), *Ljubavno umijeće* (*Ars amatoria*, nazvano i *Ars amandi*), *Metamorfoze* (*Metamorphoses*) i *Kalendar* (*Pasti*). Kako to nije potpun popis, a samo Metamorfoze imaju 11 995 stihova, jasno je kako Ovidije nije - poput Vergilija i Horacija - dugo i pomno dotjerivao vlastita djela. On je pisao lako i mnogo, a pisao je uglavnom o svemu što je mislio da će zanimati čitatelje. I tu doista nije pogriješio: bio je najčitaniji i

najpopularniji rimski pisac. Lakoća njegovih stihova pri tome se ni u kojem slučaju ne smije shvatiti kao nedostatak; on je samo umjesto pomalo svečanog tona i izabrane "visoke tematike" Horacija, pisao o donekle običnoj ljubavi, o ženama i muškarcima, o svagdašnjici i mitologiji koju je sada shvatio naprosto kao pjesničku građu. Sve je to najčešće pisao sa suptilnom ironijom, bez uzvišenog patosa, ali uvijek jasno, pregledno i u zvučnim i skladnim stihovima.

Ep *Ljubavno umijeće* svojevrsna je parodija: u skladu s tradicijom didaktičkog epa tu se poučavaju žene i muškarci kako će naći "predmet" svoje ljubavi, a tobože se vrlo ozbiljno, gotovo bismo rekli znanstveno, opisuje kako voditi ljubav. U *Metamorfozama* pak obrađuje se opsežan niz mitskih priča, kojima je zajedničko jedino da opisuju uvijek neku pretvorbu: Dafne se, na primjer, bježeći pred nasrtljivim Apolonom, pretvara u lovor. Ovidije pri tome pripovijeda o mitskim likovima kao da su rimski suvremenici, i to tako što umjesto epske opširnosti - kakva je unatoč retardacijama i epizodama ipak obuhvaćala jedan temeljni niz događaja - naprosto nižu relativno kratke, pa čak u nekom suvremenom smislu i napete pripovijesti. Kasnije ih je književna kritika zato često nazivala "mitološkim novelama".

Zbog nepoznatih razloga car August poslao je Ovidija 8. godine poslije Krista u progonstvo u Tome (današnja Constanza) na Crnom moru, gdje je i umro. U progonstvu je napisao dvije zbirke elegija, *Tužaljke* (*Tristia*) i *Poslanice s Ponta* (*Epistulae ex Ponto*), u kojima se žali na gorku sudbinu prognanika i upućuje molbe uglednicima da mu pomognu. Ispovjedni ton i autobiografski karakter nekih elegija postali su uzorima mnogim kasnijim sličnim pjesmama, koje su, upravo zahvaljujući Ovidiju, otada prepoznatljive prema tonu i ugođaju, pa su zbog toga, a ne kao ranije prema metričkom uzorku, nazvane elegijama.

U prvom stoljeću važnu ulogu u rimskoj književnosti igrao je i Lucije Anej Seneka (Lucius Annaeus Seneca, oko 4. prije Krista - 65. poslije Krista), satiričar, filozof i dramatičar, koji je osobito svojevrsnim filozofskim esejima s jedne strane, a "dramama za čitanje" s druge strane, puno utjecao na europsku filozofsku a još više dramsku književnost. Od filozofskih spisa, u kojima prevladava etika u smislu filozofije stoicizma - koja bijaše prema mnogim elementima donekle bliska kršćanstvu - najglasovitija je zbirka *Pisma Luciliju* (*Ad Lucilium epistulae moralis*), a naslovi njegovih tragedija *Bijesni Herkul* (*Hercules furens*), *Trojanke* (*Troades*), *Medeja* (*Medea*), *Fedra* (*Phaedra*) i *Edip* (*Oedipus*) već sami po sebi govore o tematici: to su obrade siže ja poznatih iz grčke mitologije i tragedije. Kako, međutim, ta djela nisu pisana za scensko izvođenje, nego za čitanje i deklamiranje, naglasak je u njima na stiliziranim, dugim i patetičnim monolozima i dijalozima. Temeljne tragične napetosti i radnje zapravo uvelike nedostaje, ali su obilno zastupljeni prizori umorstava, samoubojstava, magičnih obreda i strastvenih reakcija likova, pa je upravo time objašnjiv njezin utjecaj na kasniju europsku dramu.

Nakon smrti cara Klaudija, koji ga je poslao u progonstvo, Seneka je objavio i duhovitu oštru satiru *Pretvorba božanskog Klaudija u tikvu* (*Apocolocyntosis divi Claudii*), koju teoretičari drže primjerom tzv. menipejske satire, književne vrste u kojoj se isprepleću proza i stihovi, a temeljna joj je okosnica oštra, ismijavajuća kritika.

Nenadmašan je, međutim, satiričar, a prema nekim mišljenjima i pisac prvog djela koje ima značajke pravog romana, Gaj Petronije Arbiter (Gaius Petronius Arbiter, umro 66.). Ovo Arbiter ("sudac") dodali su mu kao nadimak povjesničari, jer se smatralo da je na dvoru cara Nerona igrao ulogu neprijepornog suca u pitanjima ukusa (tzv. *arbiter elegantiae*). Kada je pao u nemilost, a možda i prema izravnoj naredbi suludog tiranina Nerona, prerezao si je žile, pročitavši prije toga na gozbi - barem kako tvrdi legenda - oštru rugalicu Neronu. Petronije je autor velikog proznog djela *Satire* (*Saturae* ili *Satiricon*) od kojeg su se sačuvali samo odlomci iz 14. i 15. knjige, u rukopisu koji je pronađen u Trogiru 1653. U tom je rukopisu najznamenitija epizoda *Trimalhionova gozba*, pa se cijelo djelo danas obično objavljuje s tim naslovom.

Premda povjesničari književnosti uglavnom drže da se počeci romana mogu naći u spomenutom Ksenofontovu djelu i u ljubavnim romanima helenizma, ipak je Petronijevo djelo možda najbliže novovjekovnom romanu, i to osobito onakvom kakav će odlikovati komika i satira, opis svagdašnjice i uvođenje dosta raznovrsne građe u temeljni tijek fabule. Petronije se u svom djelu koristio i mnogim poznatim i nepoznatim izvorima, no temeljni je njegov, čini se, osobni književni postupak travestija (komično preoblikovanje) i podrugljivo oponašanje različitih stilova i mnogih dijelova već ranije objavljenih književnih dijela. Glavni lik, skitnica i probisvijet Enkolpije, pripovijeda pustolovne epizode, a progoni ga bog plodnosti Prijap, koji mu se osvećuje impotencijom, što je izvor brojnih smiješnih zgoda i nezgoda. Opisani su ukratko i mnogi likovi skorojevića, lijenčina, pijanaca, hvalisavaca i tobožnjih pjesnika a pri tome se uvelike rabi postupak primjene odgovarajućeg lokalnog jezika i stila. Premda su zbog toga mnogi teoretičari držali da je Petronije utemeljitelj realističkog romana, valja napomenuti da djelu ipak nedostaje određena koncentracija u razvitku fabule i psihološka razrada likova.

Izuzetno je uspjeli satiričar, premda na sasvim drugačijem književnom području, i Marko Valerije Marcijal (Marcus Valerius Martialis, oko 40. - oko 104.). Njegovo je temeljno djelo velika zbirka *Epigrama* (*Epigrammaton libri*), koja u 15 knjiga sadrži 1555 epigrama, pa je time zapravo on shvaćen kao utemeljitelj epigrama kao priznate književne vrste. Premda je, naime, epigram (prema grčkom *epigramma*, natpis) poznat već u klasičnoj grčkoj, a osobito i u helenističkoj književnosti, kao kraći stihovani sastavak koji nije zahtijevao glazbenu pratnju, tek ga je Marcijal razvio i razradio do stupnja prepoznatljive lirske književne vrste. U njegovim epigramima ima i tradicionalnih, s prigodnim temama, ima idiličnih i nadgrobnih, no pretežu

podrugljivi, s duhovitim kratkim zapisom o nekomu ili nečemu, sa završnom poantom na kraju. Njegov smisao da se krajnje sažeto, u vješto oblikovanim stihovima, izrazi stajalište kako o svagdašnjim događajima, određenim osobama ili društvenim pojavama, s jasnim vrlo kritičnim, ali ne i odveć osobnim stajalištem, bio je presudan u ocjeni da epigram postane omiljena književna vrsta u europskoj književnosti.

I na kraju tog najužeg i dakako nedovoljnog izbora iz rimske književnosti, svakako valja spomenuti Apuleja (Apuleius, oko 125. - poslije 180.), jer je njegovo djelo *Metamorfoze* (*Metamorphoses*), poznato kasnije s naslovom *Zlatni magarac* (*Asinus aureus*), ne samo uvelike utjecalo na kasniji razvitak pripovjedne književnosti nego je do danas zadržalo oduševljene čitatelje. To je, naime, priča o lakomislenom mladiću Luciju koji se želio pretvoriti u pticu, no došlo je do pogreške u čaranju, pa se pretvorio u magarca. Kao magarca otima ga tada razbojnička banda, no on zadržava ljudsku svijest i u obliku magarca sudjeluje u razbojničkim pothvatima, sluša pri tome različite priče, pa ga tek nakon mnogih patnji boginja Izida vraća u ljudski oblik, a on, prosvijećen bolnim iskustvima, uviđa svoje pogreške mladosti i pristupa Izidinu kultu.

Premda djelo okvirnom pričom s brojnim umetnutim epizodama ima karakter romana, ipak je zbog duljine umetnutih priča i njihova odnosa prema temeljnoj priči donekle nalik i uokvirenoj zbirci novela. Tako osobito priča o Amoru i Psihi, koju je ispričala neka žena da bi razonodila djevojku koju su oteli razbojnici, zauzima velik dio cjelokupnog djela. A ta priča strukturno odgovara onome što će se kasnije nazvati "umjetničkom bajkom": bog Amor zaljubio se u smrtnu djevojku Psihu, no posjećivao ju je samo noću; nije ga smjela vidjeti. Psiha je, dakako - kako to već uvijek biva i u zbilji i u književnosti - prekršila zabranu, pa je Amor nestao. No Psiha nije odustala, tražila ga je po cijelom svijetu, a Venera je pred nju postavljala brojne iz bajki poznate "teške zadatke". Psiha ih je izvršavala, te je uz mnoga razočaranja, ali i uz izuzetnu upornost, na kraju - posredstvom Jupitera - ipak obdarena besmrtnošću te se vjenčala s Amorom.

Zlatni magarac je zbog nekoliko razloga važno djelo svjetske književnosti. Premda je slijedio poznate i nepoznate uzore helenističkog romana, Apulej je u njemu uspješno isprepleo elemente pustolovnog romana, ljubavi i erotike, s elementima bajke, čarobnjaštva i simbolike. Jednostavne i zabavne priče tako uvijek zadržavaju i moguće simbolično značenje, pa su pustolovine lakomislenog mladića istovremeno i opis mukotrpnog puta prema svojevrsnom samoostvarenju, koje se sada, pri kraju rimske književnosti, povezuje s mističnim kultom egipatske boginje Izide.

Čini se tako da neki novi svjetonazori i novi tipovi osjećajnosti prodiru u rimsku književnost, a njihovi su temelji u novoj religioznosti. Takva se religioznost pojavljuje osim u kultu Iziđe i u kultu Mitre, ali će cijelo područje europskog kulturnog kruga postupno obuhvatiti kršćanstvo, nova velika religija koja će promijeniti svijet u idućim tisućljećima. Zbog toga

mnogi veliki kršćanski pisci, premda kronološki, pa i prema mnogim stilskim značajkama, pripadaju rimskoj književnosti, u najširim okvirima svjetske književnosti označuju ipak bitnu prekretnicu prema srednjovjekovlju.

4.

SREDNJI VIJEK

Naziv "srednji vijek" sigurno nije sretno izabrano ime za veliku književnu epohu, jer uključuje pretpostavku da postoje samo dva velika i važna povijesna razdoblja, između kojih se onda smješta i ono "u sredini". Znanost povijesti, međutim, takav je naziv zadržala zbog tradicije, a povjesničari književnosti preuzeli su ga uvjetno, tako reći "iz nužde": velike književne epohe od renesanse do modernizma uspijevali su barem u nekoj mjeri opisivati na razini književnog oblikovanja, a antika je pak bila jasno prepoznatljiva cjelina. No, dugo razdoblje od kraja starog vijeka pa do početka novog vijeka nije se moglo ni shvatiti niti opisati na način kako je obavljeno kronološko razvrstavanje daljnjeg tijeka osobito europske književnosti, pa nije ništa drugo preostalo nego da se sačuva naziv koji zadržava ne baš odveć primjerene primisli o "sredini".

Te primisli nisu odveć primjerene jer srednji vijek nije neka "srednja", nego je prije druga temeljna epoha europske povijesti književnosti. Upravo tijekom njega, naime, dolazi do svojevrsnog prepletanja i povezivanja antičke i biblijske mitologije, a time i stvaranja kulture koja se s jedne strane bitno oslanja na *Bibliju* i kršćanstvo - dakle na religiju i religijom prožetu kulturu nastalu na Bliskom istoku - a s druge strane na nasljeđe razvijene grčke i rimske kulture, koje je uvelike drugačije u svim svojim bitnim značajkama. Kako su one već opisane, može se jedino napomenuti da su to temeljno različita stajališta o svemu što se može shvatiti i o čemu se može misliti i govoriti, a proces njihova međusobnog dijaloga, započet u srednjem vijeku, uz stalne pokušaje da se nađe neko rješenje koje bi ih pomirilo, te uz stalno oslanjanje bilo više na jednu bilo više na drugu stranu, prati povijest europske, pa i svjetske kulture sve do dana današnjega.

Trajanje epohe srednjeg vijeka povjesničari određuju uglavnom na otprilike tisuću godina, s time što se kao početak najčešće uzima 476. kao godina propasti Zapadnog Rimskog Carstva, a kraj se dosta različito datira: padom Carigrada 1453, otkrićem Amerike 1492, ili pak početkom reformacije

1517, s time što mnogi danas s pravom upozoravaju kako se prema nekim bitnim značajkama srednji vijek može shvatiti i kao razdoblje koje se zadržalo sve do konca 18. stoljeća, primjerice do Francuske revolucije 1789, a u nemalom broju zemalja - i u nas u Hrvatskoj - sve do prije nekih 150 godina. No, povjesničari književnosti uglavnom se slažu da ako se već odlučimo da srednji vijek uzmemo kao književnu epohu, onda ona traje otprilike od polovine petog do polovine petnaestog stoljeća, dakako uz napomenu da se pripadnost pojedinih autora i djela srednjovjekovnoj književnosti i ne može doslovno određivati isključivo i jedino kronologijom.

Tijekom tih tisuću godina književnost se, dakako, uvelike mijenjala, a kako se i "prostor" na kojem se odlučujuće važna književnost ostvarivala također proširio s obzirom na antiku, književna epoha srednjeg vijeka mora se prije svega opisati kao epoha procesa, u najširem smislu riječi procesa nastajanja onoga što će postati književnost europskog kulturnog kruga, pa čak u nekoj najširoj projekciji i svjetska književnost. Taj proces pak nije samo proces prožimanja biblijske i grčke mitologije, nego je, takoreći, i usporedni proces kako ujednačavanja tako i razjednačavanja. Svojevrsno ujednačavanje, naime, zbiva se preuzimanjem kršćanstva: mnogi i različiti narodi postupno napuštaju vlastite mitologije i religije te grade daljnju kulturu na osnovici koju čini kršćanstvo; nastaje tako književnost kojoj je kršćanska religija, pa time i biblijska tematika i simbolika, uvelike zajednička. S druge pak strane teku procesi nastajanja književnosti na različitim nacionalnim jezicima. Grčki i latinski jezik na određeni su način držali jedinstvo antičke književnosti, koja je u tom smislu tada bila zapravo i svjetska književnost. U srednjem vijeku latinski ostaje dominirajući, svjetski jezik cjelokupne kršćanske kulture, ali se književnost počinje razvijati i na pojedinim nacionalnim jezicima, postižući često upravo u njima iznimna dostignuća, djela koja otada zrače utjecaj i na druge jezike i druge književnosti. Srednji vijek je tako ujedno epoha u kojoj su stvorena temeljna djela mnogih nacionalnih književnosti, kao što je i epoha u kojoj je počela ona i onakva međunarodna i rnеđujezična komunikacija kakva je osnovicom nastajanja svjetske književnosti.

Istovremeno, međutim, valja imati na umu da u tom razdoblju europska civilizacija nipošto nije ni u bilo kojem smislu nadmoćna civilizacijama Kine ili Indije, a u kasnijem razdoblju niti arapskoj civilizaciji. Kina je većim dijelom srednjeg vijeka vjerojatno najveća, najbogatija i najbolje uređena država svijeta pa je tako - vrijedi u ovom kontekstu napomenuti - samo iz razdoblja vladavine dinastije Tang (618-907) sačuvano oko 50 000 pjesama od nekih, zabilježenih i poznatih, 2000 pjesnika. Dakako, praktično je nemoguće usporedno pratiti razvitak književnosti u različitim kulturnim krugovima - zbog razloga navedenih u Uvodu ove knjige - no ni prikaz epoha određenih poviješću europskih književnosti ne smije izgubiti iz vida da danas mnogi poznavaoci i znanstvenici tvrde kako je, primjerice, vrhunska svjetska poezija stvarana u Kini, pa i u Indiji i nešto kasnije Japanu, dok su se europske književnosti tek mukotrpno rađale u sukobima i prožimanjima

različitih mitskih i religioznih izvora. Ipak, valja reći i to da je možda upravo takav sukob, stalni dijalog i uzajamno prožimanje bitno različitih svjetonazora i "životnih stilova" doveo do znanstvenotehničkog napretka koji neće voditi samo do civilizacijske premoći europskih naroda nego i do takvog općeg stila života, mišljenja i pisanja kakav će obuhvatiti suvremeni svijet u ranije potpuno neslućenim razmjerima.

Filozofi, povjesničari i teoretičari književnosti ne slažu se u procjeni odlučujućih činitelja koji su doveli do takvog rađanja europske, pa u određenom smislu i svjetske književnosti, upravo u srednjem vijeku, ali se barem okvirno slažu oko toga da je s jedne strane nov način privređivanja, premda sa sporim, isprekidanim i povremenim nazadujućim procesima, ipak vodio do gospodarstva koje više nije ovisilo o uvozu robova, pa je postupno ostvarilo i određen tehnički napredak. S druge pak strane kršćanska religija dovela je do novih kvaliteta u shvaćanju čovjeka i svijeta, koje su obogatile antičko nasljeđe, i osigurala institucije kakve će omogućiti najprije očuvanje antičke tradicije, a zatim i njezinu nadgradnju u posve novim smjerovima. Kao religija prihvaćena na širokom prostoru i praktično od strane svih obrazovanih društvenih slojeva, kršćanstvo razvija postupno sve više i teologiju, koja nije tek mitsko vjerovanje bez obrazlaganja, nego je i razrađeno, razložito učenje, pa su kršćanski mislioci, doduše, najprije skloni u cjelini odbaciti nasljeđe antičke filozofije i znanosti, ali ga postupno ipak sve više i usvajaju, nastojeći pronaći i svojevrsnu sintezu, odnosno pomirenje razuma i vjere.

Samostani pak postaju institucija u kojoj se redovnici povlače od svijeta i posvećuju službi Bogu, ali tako postaju i mjesta gdje se također s vremenom sve više gaji i njeguje kultura, najprije osobito kultura prepisivanja i čuvanja rukopisne baštine, a zatim i novoga originalnog pisanja i književnog i znanstvenog stvaranja. Oni, osim toga, postupno postaju i obrazovna središta iz kojih će proizići škole, pa na kraju i sveučilišta. Za samu književnost pri tome je osobito važno što se sačuvao i dalje razvijao u kasnoj antici uspostavljen sustav obrazovanja, zasnovan na tzv. *septem artes liberales* ("sedam slobodnih umijeća"), koje je činio *trivium*, sastavljen od gramatike, retorike i dijalektike, te *kvadrivium*, sastavljen od aritmetike, geometrije, glazbe i astronomije. Te obrazovne discipline razlikuju se doduše od onoga što danas držimo znanostima ili školskim predmetima, ali je važno što je osobito *trivium* bio posvećen prije svega njegovanju umijeća govora, pisanja i mišljenja, a to se izučavalo na uzorima uglavnom antičkih pisaca. Teološko i književno obrazovanje tako je u svojevrsnoj suradnji vodilo kako s jedne strane do skolastike - koja je razvijala vještinu raspravljanja i razmišljanja tako s druge strane do književnosti u užem smislu riječi, takve književnosti kakva je sada mogla podjednako crpiti s izvora razrađenih učenja i vještina književnog oblikovanja, religioznog nadahnuća i poticaja koji su dolazili iz raznolikih iskustava različitih nacionalnih predaja na njihovim jezicima i njihovoj usmenoj književnosti.

U srednjem vijeku, naime, osim književnosti obrazovanih postoji i vrlo jaka i djelatna tradicija usmene književnosti, koja pripada nepismenom i neobrazovanom narodu, ali koja čuva i neka iskustva, pa i umijeće jezičnog oblikovanja, sasvim različita od onoga što čini osnovicu kulture obrazovanih. Štoviše, proces usvajanja kršćanstva ni u kojem slučaju nije bio ni brz, ni jednolik, niti uvijek uspješan. Ostaci starih, prema kršćanskom vjerovanju poganskih obreda i vjerovanja, i te kako djeluju na život osobito seljaka, ali i brojne gradske sirotinje, pa neki teoretičari ističu da tijekom srednjeg vijeka zapravo stalno postoje dvije kulture. Te su kulture očito u neprestanom doticaju i u stalnim odnosima, najčešće neprijateljskim - što se razabire u karnevalu koji izvrće sve vrijednosti visoke kulture i ruga se svemu i svačemu - ali također i u uzajamnim utjecajima: u velikim djelima književnosti obrazovanih uvijek se može razabrati i manji ili veći utjecaj narodne kulture nepismenih slojeva pučanstva.

Srednji je vijek tako započeo gospodarskim i kulturnim nazadovanjem s obzirom na dostignuća antike, ali se u dugom procesu postupno obnavlja i nadograđuje ne samo gospodarstvo nego i književno umijeće, s time što ono biva sve više prožeta novim iskustvima, novim svjetonazorom i novim idealima. U tom smislu djela su Aurelija Augustina (354-430), bez obzira na to što kronološki pripadaju kasnoj antici, možda najbolji primjer za uvod u srednjovjekovnu književnost.

Augustin je, naime, visoko obrazovan i izuzetno darovit filozof i pisac - bio je i učitelj retorike - koji se obratio na kršćanstvo i postao jednim od najutjecajnijih katoličkih teologa, filozofa i književnika. Njegova djela, od kojih su najvažnija *Ispovijesti* (*Confessiones*), *Kršćansko učenje* (*De doctrina christiana*) i *O Božjoj državi* (*De civitate Dei*), nisu samo temeljna razrada kršćanske doktrine nego su i ključna ostvarenja takvog shvaćanja čovjeka, njegove povijesti i njegova odnosa prema Bogu, kakvo znači veliku novinu prema antici i kakvo prožima cijeli srednji vijek, nastavljajući svoj utjecaj sve do danas. Augustin je razradio Kristovu tezu "da Carstvo nebesko nije od ovoga svijeta", pa i sve ostale konzekvencije koje proizlaze iz Kristova nauka. Da se čovjek sastoji od duše i tijela, naime, naučavale su već na svoj način i mnoge mitologije, pa i dobar dio grčke filozofije, ali je ta podjela rijetko uključivala bilo kakvo učenje o individualnoj besmrtnosti, a još rjeđe je bila povezana sa soteriologijom, učenjem o spasu, koje se opet nadovezuje na cjelokupno shvaćanje vremena i povijesti. Antika i stare mitologije vrijeme najčešće shvaćaju "kružno": one govore o ponavljanju istoga, o svojevrsnom opadanju i o krugu ponavljanja. Augustinova doktrina zastupa prvi put razrađeno učenje o "jednosmjernom kretanju" i vremena i povijesti: povijest jest propadanje zbog prvog grijeha, ali Krist donosi preokret, a završetak povijesti i vremena je posljednji sud, nakon kojeg nastupa vječnost. Bitne se čovjekove odluke, prema tome, moraju ravnati isključivo prema odnosu s Bogom; svjetovne države, njihovo nastajanje i propadanje nije važno, nego je važan samo odnos prema prekogrobnom, koji ujedno znači i odnos prema

vječnosti, s obećanjem uskrsnuća tijela i nastavka vječnog života prema zaslugama, što će reći prema odnosu spram dobru i zlu.

Istovremeno s takvom prvom razrađenom filozofijom povijesti Augustin razrađuje i shvaćanje čovjekove osobe, koja mora težiti spasu i za koju je sada bitan odnos prema Bogu. Na tom temelju izgrađeno je i prvo i najvažnije književno oblikovanje autobiografije, koja se sada mora shvatiti kao ispovijest.

Suptilnim analizama unutarnjih dilema, koje se odnose na ljudske odluke, te svojevrsno okretanje prema unutrašnjosti do te mjere da vanjski svijet postaje nevažan, zasnivanje je tako onoga što će se kasnije nazvati "introspekcijom". U tom smislu Augustin piše *Ispovijesti* tako da one zaokupljenošću unutarnjim životom i metodom stalnog propitivanja vlastitih postupaka postaju temeljnim djelom jedne književne vrste, autobiografije, i to takve autobiografije kakva je u potpunosti zaokupljena vlastitom osobom i odnosom prema transcendentnom Bogu, nedokučivom razumom, pa ipak bliskom osjećajima i odlukama da ga slijedimo.

Dakako, Augustinovu teologiju i visoko stiliziranu književnost može slijediti samo književnost obrazovanih, dok očito u puku, u manje obrazovanim sredinama postupno prevladavaju najprije djela posvećena upućivanju u kršćansko učenje, a zatim i takva djela kakva nastoje povezati lokalne tradicije sa sada već razvijenom tradicijom učenog kršćanstva. Ipak je zanimljivo da je svojevrsni ideal života, oličen u životu sveca, koji je načelno zacrtan već kod Augustina, uvelike prožeo i srednjovjekovnu književnost kako onu na narodnim jezicima, tako i onu na latinskom. Uspostavljena je nova književna vrsta, legenda, *vita*, kako su je nazivali, koja je postala stiliziranim književnim žanrom, s ustaljenim postupcima u tematici i obradi. U tim legendama dolazi do punog izražaja srednjovjekovni mentalitet, pa zato vrijedi posvetiti posebnu pozornost legendi o svetom Aleksiju, sačuvanoj u francuskim rukopisima iz 11. stoljeća.

Mladić Aleksij - priča se u legendi - bio je iz bogate obitelji, a rano ga je krasila pobožnost i ostale kršćanske vrline. Kada je odrastao, roditelji su mu našli isto tako dobru, lijepu i pobožnu vjerenicu, koju je on također ljubio i poštivao, no na dan njihova vjenčanja osjetio je poziv s Neba, pa je kriomice otišao iz kuće, napustio mladu ženu i postao prosjakom. Lutajući neko vrijeme svijetom kao prosjak, vratio se kući i neprepoznat počeo služiti u vlastitoj kući kao posljednji sluga. Gledao je godinama iz prikrajka kako pate njegovi roditelji i supruga, no to ga nije pokolebalo. Tek se na samrtnoj postelji otkrio - i umro. U gradu je tada nastalo slavlje, jer je novi svetac očito bio na pomolu.

Ta priča uvelike otkriva razlike našeg i srednjovjekovnog mentaliteta, a ujedno upozorava na pripovjednu tehniku i na nove ideale koji će velikim dijelom prožimati cjelokupnu srednjovjekovnu književnost. To je, naime, književno djelo koje ima neke stalne žanrovske značajke: odluku da se napusti svjetovni život, "poziv s Neba", život koji prezire udobnost, određeno

samokažnjavanje, odvažnost i ustrajavanje u odlučnosti te na kraju oduševljenje naroda koji drži da će dobiti zaštitnika na Nebu. Takav žanr očito više nije pripovijest o ratničkim pohodima, ali niti o svagdašnjici; to je pripovijest o etičkim idealima koji nalažu jednu mogućnost življenja, u potpunosti okrenutu prema onostranosti. Nije vjerojatno da se mislilo kako svatko može i mora doslovno slijediti primjer Aleksija, no vjerojatno se podjednako tako mislilo kako svatko u toj priči može naći neki uzorak prema kojem se može ravnati u skladu s vlastitim mogućnostima i milošću koju mu jedino Nebo može podariti.

Ideal sveca, međutim, nije jedini koji prožima srednjovjekovnu književnost. U nekom spoju nove vjere i starih ratničkih tradicija izveden je također ideal viteza, ratnika "bez straha i mane", koji osim hrabrosti posjeduje i nove vrline, proizišle iz potreba feudalnog ustrojstva gospodarstva i države - a to je u prvom redu vjernost svom vladaru - kao i one koje bi se mogle pripisati svecu da on aktivno živi: čistoća, pobožnost, odvažnost i samilost. Ideal takvog lika doduše se tek postupno razvija na osnovici lokalnih tradicija usmenih junačkih pjesama, pa u najstarijem sačuvanom cjelovitom rukopisu epa na narodnom jeziku, engleskom epu *Beowulf* (10. stoljeće), junaci još uvijek više pripadaju mitskom svijetu narodne predaje nego kršćanstvu, za koje se čini kao da je na neki način samo "pridodano". Okosnica je tog epa legendarna povijest germanskih plemena: to je priča o gaetskom kralju Beowulfu koji pomaže Dancima, ubivši čudovišnu neman Grendela, a kasnije i Grendelovu majku, nakon okršaja s kojom umire od zadobivenih rana. Taj junak ima nadljudska svojstva - bori se pod morem s Grendelom a njegove su vrline još uvijek više nalik mitskim polubogovima nego kršćanskim vitezovima.

Tek nešto kasnije epske pjesme u desetercu s asonancama, poznate pod imenom *Chansons de geste* (u slobodnom prijevodu: "junačke pjesme", "pjesme o junačkim djelima"), koje se javljaju u Francuskoj potkraj jedanaestoga i početkom dvanaestoga stoljeća, uspostavljaju novu književnu konvenciju lika kršćanskog viteza. Najpoznatija od njih, *Pjesma o Rolandu* (*Chanson de Roland*), opisuje tako povratak Karla Velikog s pohoda na tada muslimansku Španjolsku, prilikom kojeg su zaštitnicu njegove vojske, koju je predvodio vitez Roland, napali i pobili Baski. U toj epskoj pjesmi nema više mitske, nego se radi o legendarnoj povijesti, u kojoj je Karlo Veliki opisan kao kršćanski vladar, a njegov nećak, vitez Roland, kao primjer kršćanskog viteza velike hrabrosti i novog osjećaja časti, koji ga je i doveo do pogibije. On, naime, nije želio zatrubiti u čudesni rog Olifand, kojim bi pozvao Karlovu vojsku nazad, sve dok nije bilo prekasno: želio je biti savršen junak, pa je i pretjerao; njegova je hrabrost prešla i u svojevrsnu oholost. No, na kraju, prije smrti, ipak se kaje i time je uspostavljena ravnoteža između tvrdoglave viteške hrabrosti i vrline kršćanskog pokajanja zbog oholosti.

Donekle je tome slična i španjolska *Pjesma o Cidu* (*Cantar de Mio Cid*), nastala oko 1 140, u kojoj je opjevana povijesna osoba, Rodrigo Diaz de

Vivar, nazvan od Arapa *Cid Campeador* ("Gospodin borac"). Cidova junačka djela, pa i zgode i nezgode koje je proživljavao s kukavičkim zetovima, opisane su jednostavno, s blagom primjesom fantastike, ali uz poštivanje određenih povijesnih i geografskih činjenica. Lik Cida idealiziran je ne samo u smislu kršćanskog viteza nego i u smislu nositelja nacionalnih karakteristika. Način je izlaganja jasan i pregledan, opisi su kratki, a sve je usredotočeno na radnju, pri čemu se kratke epizode nastavljaju jedna na drugu, što kompozicijski donekle podsjeća na kasnije pustolovne romane.

Znatno se od toga razlikuje njemački ep *Pjesma o Nibelunzima* (*Der Nibelungen Nôt*), poznat i pod imenom *Saga o Nibelunzima*, nastao oko 1200, također nepoznata autora. U njemu prevladava odjek stare germanske mitologije, s njezinom opsjednutošću sudbinskom neumitnošću smrti i katastrofe, te s naglašenom strastvenošću i prikrivenim dubokim osjećajima likova. Svojevrsnu pozadinu epa čine stare sage, posebno oblikovane priče o nekim važnim događajima iz porodičnog života i povijesti, a naziv Nibelunzi označuje demonske patuljke koji su čuvali veliko podzemno blago. Junak Siegfried na početku epa dolazi na dvor kralja Günthera u Wörms s blagom koje je oteo Nibelunzima, da isprosi Kriemhildu, kraljevu sestru. Da bi je mogao oženiti, pomaže njezinom bratu Güntheru osvojiti nepobjedivu kraljicu Brumhildu, koja odsijeca glave svim proscima ako je ne pobijede u ratničkim vještinama. Siegfried uz pomoć plašta koji ga čini nevidljivim pobjeđuje Brumhildu, koja, misleći da se radi o Güntheru, pristaje na svadbu. No kada se slave dvije svadbe, Brumhilda saznaje za prijevaru, smišlja osvetu i naloži dvorjaninu Hagenu da mučki ubije Siegfrieda, a nakon toga se sama ubije. No, sada Kriemhilda sprema osvetu: udaje se za hunskoga kralja Etzela, poziva na dvor Burgunđane i traži da mu predaju Siegfriedovo blago; oni to odbiju, a tada svi pogibaju u krvavom pokolju.

U toj cijeloj fabuli ideali kršćanskog viteštva prisutni su jedino u nekim vrlinama glavnih junaka i u strukturi dvorske hijerarhije, no njezinu glavninu nose izuzetne strasti četvero glavnih likova, koji su isprepleteni rodbinskim vezama. Temeljni ton zacrtan je već na početku: Kriemhilda sanja proročki san - njezini rođaci ubit će joj muža, a ona će se krvavo osvetiti.

U takvu epiku pripada i ruski ep *Slovo o Igorevom pohodu* (*Slovo o polku Igoreve*), za koje se pretpostavlja da potječe iz 12. stoljeća, a slične značajke ima i finski nacionalni ep *Kalevala*, koji je doduše na temelju skupljenih usmenih pjesama sastavio Elias Lönnrot tek u 19. stoljeću, ali se pretpostavlja da su njegovi sastavni dijelovi gotovo sigurno podrijetlom iz srednjovjekovlja.

Nešto je drugačije obrise lik viteza dobio u ciklusima priča o kralju Arthuru i vitezovima Okruglog stola, koji se donekle oslanjaju na keltsku mitologiju, ali su se proširile diljem Europe. Na njihovom temelju Francuz Chrétien de Troyes (oko 1135 - oko 1195) zasnovao je žanr viteškog romana, a drži se i najpoznatijim autorom viteških romana uopće. Glavna su mu djela *Erec i Enida* (*Érec et Énide*), *Yvain, vitez s lavom* (*Yvain, le chevalier au*

lion), *Lancelot, vitez s kolima* (*Lancelot, le chevalier a la charette*) i *Perceval*, u kojima se oblikovao takav duh viteštva kakav su kasnije romantičari pripisali cijelom srednjem vijeku.

Legende o kralju Arthuru i njegovim vitezovima ispreplele su se s legendama o traganju za Svetim gralom, mističnom posudom kojom se prema predaji Isus služio na posljednjoj večeri, a u kojoj je onda skupljeno nešto njegove krvi kada je raspet. Ostaci po svoj prilici stare keltske mitologije povezani su pri tome s novom, kršćanskom mistikom prožetom pričama, pa je u njima prisutna kako magija, čarobnjaštvo i čudesan svijet bajki i mitova, tako i simbolizam te nikada do kraja razumljive alegorije kojima obiluju osobito alternativni pravci srednjovjekovne sakralne književnosti. Svojevrsno središte zbivanja pri tome je najčešće Arthurov dvorac Camelot, u kojem izabrani vitezovi zasjedaju za Okruglim stolom, što simbolizira njihovu načelnu ravnopravnost. Jedno slobodno mjesto pri tome stalno čeka viteza koji će pronaći i donijeti Sveti gral. Arthur je oženjen Guinevijerom, koja se kasnije zaljubi u viteza Lancelota, pa njihova strast - protiv koje se dugo uzaludno bore - dovodi prema nekim verzijama do konačne propasti cijeloga dvora. Najglasovitiji su vitezi iz tog kruga, uz Lancelota, Perceval, Gawain, Yvain i Tristan, a na dvoru važnu u ulogu igra i čarobnjak Merlin. Čudotvorni mač Excalibur, kao i Sveti gral, također ujedinjuju svojstva magijskih predmeta s kršćanskom simbolikom. Sve vitezove krase tradicionalne ratničke vrline, vjernost, hrabrost, junaštvo i plemenita samilost, no od njih se traži i kršćanska čistoća, odnosno nevinost, s kojom imaju - rekli bismo danas - najviše problema. Njihove su pustolovine bajkovite; oni se bore kako s konkretnim nevaljalcima, tako i sa zlim čarobnjacima; na njih stalno vrebaju i ljudski i demonski neprijatelji, pa je njihov život stalno lutanje kako u stvarnom svijetu, tako i u njihovim sukobima sa strastima u vlastitoj duši, koja onda načelno pokušavaju razriješiti pokajanjem.

Tako i u glasovitom *Romanu o Tristanu i Izoldi*, kojeg je rekonstruirao 1900. francuski mediavelist Joseph Bédier, na temelju starih verzija iz 12. i 13. stoljeća, drama grješne ljubavi viteza Tristana i Izolde, žene njegova kralja Marka, tako je uspjelo opisana da se u njoj možda najbolje mogu razabrati neke novine koje srednjovjekovlje uvodi u svjetsku književnost, kako u shvaćanju ljubavi tako i u književnom oblikovanju jednog važnog aspekta cjelokupnoga ljudskog života.

Tristan i Izolda zaljubili su se kada su pogreškom popili ljubavni napitak. Fenomen ljubavi tako srednjovjekovni pisac i ne pokušava objašnjavati psihološkim analizama - koje su uvijek načelno nedostatne i neuvjerljive - nego ga prihvaća kao "sudbinski događaj" koji određuje živote sudionika, jednom za svagda i u cjelini. Stalna unutarnja borba između temeljne viteške vrline vjernosti - Tristanove vjernosti kralju, a Izoldine suprugu - i sudbinske ljubavi, koja se ne može nadvladati, opisana je zapravo stalno "izvana", nizanjem događaja, ali je baš zato iznimno uvjerljiva. Ona nije patetična i sentimentalna u iskazima koji tako lako prelaze u plačljivu rječitost, nego je u

svojoj jednostavnosti, u sklopu stalnih pokušaja da se izbjegne neizbježivo, i konačnoj smrti koja jedino ujedinjuje ljubavnike, do te mjere uvjerljiva da je postala u nekom smislu nenadmašnim uzorom mnogim kasnijim djelima na sličnu temu.

Taj "problem" ljubavi ujedno nas uvodi u liriku kasnijega srednjeg vijeka, kada trubaduri i vaganti započinju takvu tradiciju kratkih stihovanih vrsta kakvu je europska književnost gajila i razvijala sve do najnovijeg vremena, a kakva se u širem smislu održala i danas. Pišući o ljubavi, ali i o ostalim temama koje su i danas u središtu zanimanja lirskog pjesništva - poput smrti, religioznog nadahnuća i samog pjesništva - oni su uveli u književnost nove oblike jezične i stihovne organizacije, razradili su književnu tehniku u kojoj se osobita pozornost posvećuje jedinstvu slike zvuka i značenja, te zasnovali i novi tip osjećajnosti.

Sigurno je ljubavna lirika razvijana već rano u srednjem vijeku kako na latinskom tako i na narodnim jezicima, no čini se da ona nije bila cijenjena, pa se nije ni sačuvala. Tek kada su se krajem 11. stoljeća na teritoriju nešto širem od današnje Provanse u Francuskoj pojavili na feudalnim dvorovima profesionalni pjevači i autori pjesama nazvani "trubaduri", novi tip lirike počinje se nezadrživo širiti cijelom Europom. Taj tip lirike zatim njeguju i neki feudalci, kao Guillaume de Poitiers (1171-1127), kojeg se smatra jednim od utemeljitelja cjelokupne trubadurske lirike, pa zatim Bernart de Ventadorn (umro oko 1215), Marcabrun, Jaufré Rudel, i Bertran de Born - svi iz 12. stoljeća - koji su nastavili i razvijali tu tradiciju. Očit je i njihov izravan utjecaj na Waltera von der Vogelweidea ·(1170-oko 1230), vjerojatno najglasovitijega njemačkog srednjovjekovnog liričara uopće.

U znanosti o književnosti mnogo se raspravljalo o donekle izuzetnoj pojavi tako naglog procvata novog tipa pjesništva i nove osjećajnosti, povezane svakako s novim shvaćanjima svijeta i čovjeka. Najviše zanimanja pri tome izazvao je novi odnos prema ženi, tzv. kult dame, koji se očituje u čitavoj skali razrađenih postupaka kojima se opisuje kako se pjesnik zaljubljuje, kako mu njegova gospoja uzvraća, odnosno u pravilu ne uzvraća ljubav, kako je on opisuje, kako se njegov život mijenja zbog ljubavi, i slično. To je svakako novina u svjetskoj književnosti, u kojoj je doduše odnos muškarca i žene, uzvraćena i neuzvraćena ljubav te osobito tragika ljubavi koja se ne može ostvariti osim u smrti bila i te kako razrađivana tema, ali ova nova tzv. kurtoazna ljubav ima neke značajke koje dotada nisu bile poznate niti cijenjene, a kamoli razrađene u čitav sustav. Trojanski se rat doduše vodio zbog Helene, ali se podjednako tako mogao voditi i zbog bilo kakvog drugog povoda, Sapfa je s oduševljenjem opisivala spolnu privlačnost svojih učenica, a grčki roman u epohi helenizma od ljubavi je učinio temeljni motiv radnje, no uzdizanje ljubavi na razinu nečega što ima kultno značenje, kao i zamisao da treba ponizno služiti ženi koja je redovno supruga drugoga, pa već unaprijed nema nade da se ljubav ostvari, to je svakako novina važna za razumijevanje cjelokupnog tijeka europske lirike, pa u nekoj mjeri i

cjelokupne književnosti.

Bilo je pokušaja da se trubadurska lirika objasni utjecajem arapske književnosti. Takvog je utjecaja svakako bilo, no drži se da se on očitovao tek u nekim konvencijama izražavanja i nekom smislu za senzualnost, međutim teško da se njime može objasniti tako korjenite promjene u cjelini književnih konvencija. Uzvišen, pak, kultni ton mnogih pjesama, pripisivan je i utjecaju rastućeg kulta Bogorodice u tim vremenima, a postoji pokušaj da se trubadurska lirika poveže s bogumilskom herezom i sklonostima prema mistici, te simbolikom rabljenom u opisima mističnog doživljaja koje doista također prožima splet krajnje konkretnih slika s često jasnim seksualnim naznakama i uzvišenom patetikom istinske religioznosti.

Danas se ipak uglavnom drži da u trubadurskoj lirici valja prije svega vidjeti jedino određenu književnu konvenciju. Vjerojatno su mnogi razlozi doveli do toga da se takva konvencija široko prihvati, no to onda upućuje prije svega na proučavanje recepcije, na način prihvaćanja književnih djela od strane publike. A upravo u tom smislu čini se da u tim vremenima dolazi do promjena: pjesme se doduše još uvijek pjevaju ili recitiraju, dakle u načelu se slušaju, ali se sve više i pišu, a pišu se da bi se čitale. Publika tako više nije samo "slušateljstvo" nego je i "čitateljstvo", a žene feudalaca imaju svakako mnogo više vremena i volje da čitaju nego njihovi muževi, zauzeti stalnim ratnim pohodima, lovom i njegovanjem ratničkih vještina. Čini se da otada književnici sve više pišu, a pišu ono što se sviđa njihovim čitateljima, odnosno, otada sve više i više čitateljicama. Dakako, time ni izdaleka nije sve objašnjeno o novini koju u svjetsku književnost donosi trubadurska lirika, no s tog aspekta gledano ipak se može štošta u njoj lakše razumjeti.

Slično vrijedi i za liriku iz glasovitog zbornika *Carmina Burana* (*Buranske pjesme*), nazvanom tako prema bavarskom samostanu Benediktbeuren, koji je nastao oko 1230. Zbornik sadrži pjesme pretežito na latinskom (250) i nešto pjesama (55) na njemačkom ili na kombinaciji njemačkog i latinskog jezika. To je lirika koju su pisali lutajući klerici, ili nezavršeni studenti teologije, nazvani "vaganti", prema *vagus* lutalica, ili "goliardi", prema posebnom šeširu koji su nosili. U toj se lirici miješaju elementi vjerske, narodne i antičke tradicije, u širokoj skali koja ide od karnevalskog okretanja svih vrijednosti i sarkastične ironije do uzvišenosti vjerskih osjećaja, od raskalašene spolnosti, koja podsjeća na kultove plodnosti, do moralističkog propovijedanja koje upozorava na toliko često ponavljano geslo srednjovjekovne književnosti: *memento mori* (sjeti se smrti).

Vagantske su pjesme anonimne, ali se spominje nadimak jednog pjesnika, "Archipoeta", koji je pjevao na dvoru kölnskog nadbiskupa, sredinom 12. stoljeća. Njemu se pripisuje glasovita ironična *Ispovijest* (Estuans intrinsecus...), sa strofom u kojoj je glasoviti početni stih *Meum est propositum in taberna mori* (*Nakanio sam umrijeti u krčmi*), koji je postao geslom ne samo jednog tipa poezije nego čak i jednog načina života koji se mnogo kasnije razvio u tzv. boemu.

Vaganti bijahu svojevrsni preteče suvremenih intelektualaca, društvenog sloja koji je bio obrazovan, ali nije bio uključen u institucije državne ili crkvene vlasti, oni su tako pisali književna djela "za sebe i sebi slične", podrugujući se svemu i svačemu, pa i samima sebi, a njegujući time stil i izraz koji su mogli razumjeti samo obrazovani, ali koji ipak, oslobođen udvorništva, teži i svojevrsnoj popularnosti. Tako upravo oni započinju književnost takve samostalnosti u tematici i u obradi kakvoj ništa izvan nje same nije neprijeporno, ali koja se ne iscrpljuje niti samo u protestu, osporavanju i ironiji. Pisci i njihovi čitatelji tada se, čini se, prvi put ujedinjuju u neku zajednicu čiji se članovi međusobno dobro razumiju, pa je to vjerojatno početak procesa nastajanja nečega što se mnogo kasnije razvilo u raslojavanje književnosti na "visoku" i trivijalnu, pučku i književnost obrazovanih, primjerice, a također i u njihovo stapanje i prepletanje kojem smo danas toliko skloni u tzv. postmodernizmu.

Vagantska i trubadurska lirika može se povezati sa srednjovjekovnom junačkom poezijom i s viteškim romanima, jer bez obzira na velike razlike, ipak njeguju slične ideale viteštva, a i sklone su da te ideale izraze na taj način da uvijek postoji i konkretno zbivanje, i konkretno iskustvo, koje se opet može i simbolično, alegorijski tumačiti. Zbog toga je nužno spomenuti i glasoviti *Roman o ruži* (*Roman de la Rose*) iz 13. stoljeća, kojeg su autori Guillaume de Lorris (oko 1235.), koji je napisao više od 4000 stihova, i Jean de Meung, koji je roman dovršio, dodavši još 18 000 stihova, ali je uvelike promijenio prvobitnu de Lorrisovu zamisao. On je djelo oblikovao kao neku vrstu snoviđenja, u kojem nastupaju likovi apstrakcije Straha, Srama, Kreposti i Milosti, a kasnije i Uljudnost, Ljepota, Iskrenost, Mladost, Radost, pa i Pretvaranje i Zao jezik. Radnja se pri tome svodi na otkriće i osvajanje čudesne ruže, simbola ljubavi i izabrane gospoje, a u svemu se isprepleću osobe kao simboli, konkretni opisi likova i radnji s raspravama, razgovorima i moralnim poukama, pa čak i kritičkim osvrtima na ponašanje dvorjana i građana.

Sklonost srednjovjekovne književnosti prema alegoriji bila je očito uvjetovana kršćanskim učenjem o "dva carstva", svjetovnom i duhovnom, ovostranosti i onostranosti, te s tim u skladu i takvim tumačenjem *Biblije* kakvo *Stari zavjet* izravno tumači *Novim zavjetom*. Taj rascjep u shvaćanju svijeta i života, u kojem se prava stvarnost ovoga života uspostavlja tek u onom prekogrobnom, na nenadmašen je način prožeo i Danteovu *Božanstvenu komediju*, djelo u kojem se ogleda cjelokupni svijet srednjega vijeka, na način usporediv s onim kako se u Homerovim epovima ogleda svijet antičke Grčke.

Dante Alighieri (1265-1321) pripada tako nevelikom broju općepriznatih velikana svjetske književnosti, koji zbog obuhvatne složenosti i visoke vrijednosti svojih djela zadaju i najveće teškoće svim pokušajima razvrstavanja povijesti svjetske književnosti na epohe i razdoblja. Njegova *Komedija* prava je književna enciklopedija srednjovjekovlja, no ona - možda i

upravo zato - čak nadilazi okvire srednjega vijeka; u njoj se pojavljuju i značajke koje pripadaju ne samo humanizmu - pokretu okrenutom prema proučavanju i obnovi antike - nego i one koje pripadaju epohi renesanse, epohi koja nastupa tek gotovo stoljeće potom. Dante je tako očito veličanstven kraj jedne duge tradicije, ali je u nekoj mjeri i početak nove tradicije, takve kakva će ga prihvatiti i dugo držati nepremašenim uzorom. I njegov je osobni život zbog toga postao svojevrsnom legendom koja i sama ulazi u povijest svjetske književnosti.

Rodio se u Firenci, bogatom trgovačkom gradu koji je postao simbolom renesansne kulture i umjetnosti, a kojeg su osobito u njegovo doba potresale borbe plemićkih stranaka. Borio se na strani gvelfa, pobornika slobode građanskih republika, a protiv gibelina, koji su zastupali krupno plemstvo i koji su uz pomoć njemačkih careva vladali njegovim gradom. Kada se, međutim, stranka gvelfa podijelila na "bijele" i "crne", stao je na stranu bijelih, koji su poraženi, pa je izagnan iz grada. U dvadesetogodišnjem izgnanstvu razočarao se u drugovima u progonstvu, napustio je sve stranke i pokušao razviti vlastita politička gledišta, koja su ga opet donekle približila gibelinima, pa je pozdravio pohod cara Henrika VII, koji je pokušao pokoriti gvelfske gradove. Njegovo političko djelovanje, međutim, u legendi o njemu zasjenila je njegova intimna "ljubavna priča", najuže povezana s njegovim književnim stvaranjem. Zaljubio se kao devetogodišnji dječak u djevojčicu Beatrice Portinari, pa kada ju je nakon devet godina ponovno sreo, obuzeo ga je ljubavni zanos do te mjere da se gotovo razbolio. Kada je pak Beatrice umrla, njegov se zanos još više pojačao, i on je odlučio da Beatrice proslavi, prema vlastitim riječima, tako "kao što nijedna žena nikada nije proslavljena".

Odmah nakon Beatricine smrti napisao je *Novi život* (*Vita nuova*), svojevrsnu lirsku autobiografiju, sastavljenu od stihova s proznim komentarima, koja je visokom umjetničkom vrijednošću postala uzorom škole "slatkog novog stila" (dolce stil nuovo), a koja zastupa ideal uzvišene i čiste ljubavi dostupne samo odabranima prema plemenitoj osjećajnosti. Nakon toga napisao je nedovršenu knjigu filozofskih rasprava *Gozba* (*Convivio*), raspravu *O umijeću govora na narodnom jeziku* (*De vulgari eloquentia*) i političku raspravu *Monarhija* (*Monarchia*) u kojoj izlaže političke poglede, zalažući se za univerzalno carstvo koje bi moglo, prema njegovom mišljenju, osigurati mir i pravdu.

Svoje životno djelo Dante je nazvao *Komedija* (*Commedia*) što u njegovo doba bijaše uobičajen opći naziv za djelo koje, u suprotnosti prema tragediji, nije pisano uzvišenim stilom i ima sretan završetak. Pridjev "božanstvena" (*divina*) dodao je Boccaccio, pa se u izdanju iz 1555. pojavljuje i kao dio naslova. Prema novijim shvaćanjima književnih vrsta to je ep, premda ima mnoge nove značajke u književnoj tehnici, jer opisuje prostor više nego događaj u vremenu i premda ima neke osobine žanrova izraslih na tradiciji *Apokalipse*, koji su se najčešće nazivali "viđenje" i opisivali vizije svijeta i života nakon smrti. Sastoji se od tri dijela, *Pakao*, *Čistilište* i *Raj*, od kojih

svaki ima 33 pjevanja, a na početku je dodano i uvodno pjevanje, tako da je cjelokupni broj pjevanja 100, koji u srednjovjekovnoj mistici brojeva simbolizira cjelovitost i savršenstvo, dok brojevi 3, pa i njegovi umnošci 9 i 33 sadrže jasne primisli na Sveto Trojstvo. I stih je prilagođen toj simbolici: strofe su tercine sastavljene od tri jedanaesterca s karakteristično povezanim rimama *aba*, *bcb*, te na kraju pjevanja s jednim stihom, koji se rimuje sa srednjim iz prethodne strofe, pa tako zaokružuje cjelinu.

Uvodni dio počinje opisom duševne krize, simbolizirane šumom u kojoj je Dante zalutao "na pola našeg životnoga puta", što prema srednjovjekovnoj tradiciji također znači 33 godine. Objavljuje mu se da je izlaz iz te šume, odnosno krize, moguć jedino ako vidi sve stupnjeve puta ljudske duše od patnje do spasa, a to znači da on mora proći kroz pakao, čistilište i raj.

Beatrice se tada javlja kao simbol ljubavi koja nas jedino može spasiti; ona mu šalje Vergilija, koji ga vodi kroz pakao i čistilište, a sama ga vodi kroz raj, da bi ga, na kraju, pred samo lice Boga, doveo mistik sv. Bernard. Cijeli put simbolizira kako osobni put pojedinca, Dantea, do spasa, tako i put cijelog čovječanstva preko beznadnosti grijeha do konačnog spasa vjernika u raju.

Opisi puta razlomljeni su u brojne epizode, koje se uglavnom sastoje od Danteovih susreta s mitskim, fiktivnim i povijesnim osobama. U predvorju pakla borave nekršteni djeca i velikani antičke mitologije i književnosti, kao Homer, Hektor, Eneja, Platon i Aristotel, koji doduše nisu osuđeni na muke, ali su ipak kažnjeni time što ne mogu vidjeti lice Boga. Pakao je opisan kao lijevak s devet krugova, u kojima su griješnici razvrstani prema težini svojih grijeha i trpe sve strašnije muke. Skala težine grijeha pri tome je dosta zanimljiva, jer odgovara kako tradiciji srednjovjekovlja tako i osobnom Danteovu mišljenju: griješni ljubavnici, proždrljivci, škrci i rasipnici, srditi, krivovjerci, nasilnici i varalice te na kraju izdajice. U samom središtu pakla, na najdubljoj točki lijevka, Lucifer osobno muči Judu, koji je izdao Krista, te Bruta i Kasija koji su izdali Rimsko Carstvo.

Pakao u cjelini, a osobito neke u njemu opisane epizode, najčešće se drže najglasovitijim dijelovima cijelog epa, pa su neki likovi iz njega, kao Francesca iz Riminija, Farinata i Ugolino, na primjer, postali gotovo simbolima na koje se često poziva, ili aludira, kasnija književnost. Muke grješnika opisane su s gotovo jezovitim smislom za detalje, a zanimljivo je da ni sam Dante, čini se, ne može baš lako podnijeti okrutnost Božje pravde, što se izravno zapaža na završetku pjevanja posvećenog Paolu i Francesci:

> Dok jedan priča, drugi duh je lio
> tolike suze da se od tog jada
> ko da ću umrijet obeznanih cio; i
> padoh ko što mrtvo tijelo pada.

Preveo Mihovil Kombol

Dok je pakao opis beznađa - na njegovim vratima stoji glasoviti natpis:

"Napustite svaku nadu, vi koji ulazite" - *Čistilište* opisuje patnje onih koji se ipak mogu nadati. Redoslijed grijeha sada je obrnut, jer je čistilište, za razliku od pakla u kojem se silazi sve dublje, planina kojom se penjemo sve više: oholi, zavodnici, srditi, nemarni, škrti i rasipni, proždrljivi i grješni ljubavnici. I u tom dijelu se opisuju susreti s mitskim, povijesnim i književnim likovima, s izrazitim smislom za povezivanje straha i nade, sadašnje patnje i očekivanja da će one na kraju biti okončane.

Raj se sastoji od devet neba: u prvom su duše pravednika koji su ispunili zavjet čistoće, u drugom duše djelatnih, u trećem duše ljubavnika, u četvrtom duše učenih, u petom duše boraca, u šestom pravednika, u sedmom mislilaca, u osmom pobjednika, a u devetom se nalaze anđeoski zborovi. Na vrhuncu je Empirej, u kojem stoluje sam Bog. Zanimljivo je da su neba određena i astronomski, odnosno astrološki: Mjesec, Merkur, Venera, Sunce, Mars, Jupiter, Saturn i zvijezde stajaćice. Stil se u tom dijelu znatno mijenja: prema svojevrsnom "realizmu" *Pakla*, odlikuje ga apstraktna simbolika u kojoj najveću ulogu igraju tradicija opisa mističnih doživljaja, a prisutnost Boga objavljuje se kao ljubav, svjetlost i radost. Neki moderniji književni pravci osobito cijene takav tip pjesništva, za kojeg je upravo *Raj* postao nepremašenim uzorom.

Gledano u cjelini, Danteov spjev tako se uvelike razlikuje od *Ilijade*, *Odiseje* i *Eneide*, premda Dante Vergilija uzima ne samo kao učitelja nego i kao vodiča u najvećem dijelu svojeg mističnog putovanja. Homer, a na njegovom tragu i Vergilije, opisuju, naime, svijet ovostranog života, obuhvaćajući ga u cjelini ljudskih sudbina koje se zbivaju i opisuju u radnji i događajima: ono što se drži najvažnijim u zbilji ljudskog života pripovijeda se u širokom obuhvatu određenog vremena. Svijet pak koji opisuje Dante, svijet je vječnosti; ljudski su životi u njemu konačno završeni; svatko je u onostranosti postao onim što doista jest. Njegova je životna priča okončana. Upravo zato Dante može prikazati galeriju likova koji su ujedno i tipovi, pa čak i simboli, ali su ipak i naprosto ljudi, onakvi "kakvi oni doista zapravo jesu". Transpozicija "ovoga svijeta" u "onaj svijet" omogućila je tako da se na nov način književno oblikuje ljudska sudbina; omogućila je jednu novu, epohalnu književnu konvenciju.

A ta konvencija obuhvaća književnost srednjeg vijeka zapravo gotovo u cjelini: to je njezina temeljna, sveprisutna i prožimajuća značajka, koja se doduše razvijala u mnogim pravcima, koja je prisutna u većoj ili u manjoj mjeri, ali koja ipak, na razini krajnjeg uopćavanja, bitno razlikuje epohu srednjeg vijeka od svih ranijih, pa i kasnijih epoha.

Ne smije se pri tome zaboraviti da se radi o književnoj konvenciji, o nekoliko novih konvencija zapravo, koje se samo "onostranošću" mogu donekle obuhvatiti, a koje su razrađene u sustavima dominirajućih književnih vrsta i oblika književnog izražavanja, ali koje se ne smiju shvatiti kao doslovna projekcija neke zbilje srednjovjekovnog života u cjelini. Stvarni vitezovi i stvarni sveci bili su po svoj prilici dosta različiti od likova kakve je

književnost uspostavila, a viteška ljubav možda i obuzela neke pojedince, no sigurno nije bila način na koji su ljudi srednjovjekovlja doživljavali - i provodili - odnose među spolovima. To, međutim, ni u kojem slučaju ne znači da srednjovjekovna književnost nije duboko povezana sa srednjovjekovnim životom u cjelini. To jedino znači da književnost nije naprosto "odslikavala" postojeći svijet, nego da je njezina "slika svijeta" proizašla iz cjelokupne kulture srednjovjekovlja, a da je tu kulturu i književnost djelomice oblikovala, izgrađujući idealne i samo moguće svjetove, koji bijahu izraz težnji, strahova i nadanja srednjovjekovnog čovjeka.

To valja imati na umu i zato što se preko književnih konvencija, koje je usvojio i razradio srednji vijek, nazire i takvo shvaćanje svijeta i čovjeka kakvo će u krajnjim konzekvencijama odrediti i daljnju sudbinu ne samo književnosti nego i kulture u cjelini.

Ne radi se pri tome samo o usporedbama, premda su dakako i one poučne: Danteov književni obuhvat svijeta u cjelini bez sumnje odgovara svojevrsnom filozofsko-teološkom obuhvatu znanja u sustavu Tome Akvinskoga; nešto poput duha srednjovjekovlja može se razabrati podjednako tako u načinu na koji je Dante opjevao konačnu zbilju ljudskih sudbina kao i načina kako je Toma Akvinski u *Sumi teologije* ocrtao nešto poput temeljnog misaonog nacrta kako je Bog stvorio i uredio svijet. Radi se i o tome da je Dante opisao konačnu sudbinu svijeta i čovjeka u projekciji vječne "tvorevine", pakla, čistilišta i raja, što je, dakle, svijet vidio kao "artefakt", kao nešto planski i smisleno napravljeno odnosno stvoreno, pa se upravo zato i može shvatiti, obrazložiti i opisati u cjelini.

"Izgled" svijeta, kao i njegova najdublja istina, time je povezana sa smislenom ljudskom djelatnošću, pa je svijet tada postao kozmos na drugi način nego u antici: može ga se spoznati ako razumijemo namjere prema kojima je napravljen, a te se namjere mogu razabrati i umom koji je načelno zajednički Bogu i ljudima.

Duboki pesimizam srednjovjekovne književnosti isprepleten je tako i s optimizmom mogućnosti ljudskog uma da shvati Božje namjere. Dante je mogao vidjeti i opisati konačnu sudbinu čovječanstva. Razdiruća sumnja u tu viziju, međutim, pokrenut će stvaralačku maštu i u mnogim drugim smjerovima. Kako mogućnost vizije, tako i potreba da se ona potraži jedino u ljudskoj unutrašnjosti pojedinca, vodit će otada književnost novim putovima. Mnogi će se od njih držati stranputica, pa će se uvijek nanovo javljati s jedne strane težnja da se vraćamo na polazišta, a s druge opet da se u potpunosti okrenemo budućnosti. Od srednjovjekovlja do danas književnost će se stalno kretati između tradicije i utopije.

Jedino se drama ne može tu posve uključiti, jer srednjovjekovlje ne može izravno nastaviti tradiciju antičke tragedije i komedije, budući da je u njemu jedina stvarna ljudska drama ona koja je objavljena u *Evanđeljima*, a to je drama muke i smrti boga koji je postao čovjekom i koji je iskusio svu ljudsku patnju da bi se spasilo čovječanstvo. U okvirima općepriznate objave, drama

tako "seli" u sakralni prostor crkve, pa nastaje nova dramska književna vrsta, "crkvena drama" - "prikazanja" u najčešćem hrvatskom nazivlju - koja se igra pred crkvama prigodom svečanosti, a tema joj je prije svega Isusova drama, smrt i uskrsnuće, a tek kasnije se to počinje povezivati i sa životima svetaca. Tako se tek jedino preko tematike života svetaca srednjovjekovna drama može shvatiti i u okvirima književnosti za koju je reprezentativna vrsta legenda.

Bogata, razvijena i razrađena tradicija crkvene drame znači novu kvalitetu u kazališnoj i dramskoj umjetnosti, jer se radi o, takoreći, ponovnom rađanju drame iz obreda, no sada obreda drugačije vrste i drugačijih svrha nego što to bijaše u grčkoj tragediji ili u indijskoj drami. Ta je tradicija dominirala srednjim vijekom, a kasnije se zadržala tek u užim okvirima, vezanim za bogoslužje. Njezine značajke, kao tehnika nizanja prizora, prepoznatljivi alegorizam i uvođenje "dojmljivih" scena i razgovora, međutim, imale su ne malo utjecaja na razvitak europske drame sve do danas, osobito u nekim tzv. dramskim pravcima.

Pri svemu tome, već je spomenuto, ne smije se zaboraviti da Europa nije u to vrijeme "središte svijeta", kao što se ne smije zaboraviti niti to da osim Zapadnog Rimskog Carstva, koje određuje i dominacija latinskog jezika, postoji i Istočno Rimsko Carstvo. To carstvo poznato kao Bizant, traje od 4. stoljeća sve dok Turci 1453. ne osvoje Carigrad. To je tisuću godina tradicije u kojoj se na neki način nastavlja grčka književnost helenizma, s izuzetno jakom dominacijom kršćanstva, koje se od 1054. razvija u sukobu s Rimom kao zasebni ogranak - pravoslavlje. Bizantska književnost dugo je razmjerno zanemarivana u povijesti europske književnosti, jer u njoj doista nema ostvarenja koja bi odgovarala najvišim estetskim kriterijima prema kojima se - možda i ne sasvim opravdano - još uvijek ravna znanost o književnosti. Činjenica je ipak da ta književnost, kada se uspoređuje s ranijom grčkom književnošću, biva nalik nekom dugom ponavljanju manje-više istih uzoraka, prožetih određenim dogmatizmom i formalizmom u postupcima. No, činjenica je i to da je najčešće mjerimo mjerilom koja nije njoj samoj primjereno: ona je imala drugačija "estetska mjerila" nego što su naša današnja, što ne bi smjelo značiti da njezinu ulogu u svjetskoj književnosti valja potpuno zanemariti. Ona je ipak održala određenu tradiciju, a čini se da su njezini pisci i filozofi, koji su nakon pada Carigrada pobjegli većinom u Rim, dosta pridonijeli nastanku i razvitku kulture renesanse. Također ni njezin utjecaj na rusku, bugarsku i srpsku književnost, pa u nekoj mjeri i na staru hrvatsku književnost, nije zanemarivo područje za pomno komparativno istraživanje.

Još se manje mogu zanemariti velike izvaneuropske književnosti, jer upravo neke od njih imaju u epohi srednjega vijeka "klasična razdoblja", tijekom kojih su stvorena djela koja su znatno prešla okvire njihovih kulturnih krugova i postala svojevrsnom svojinom cjelokupne svjetske književnosti. U arapskoj književnosti tako je možda najglasovitiji pjesnik Mutanabi (Abu At-

tayyib Ahmad Ibn Husayn Al-mutanabbi, 915-965), koji je tradiciju stare beduinske poezije razvio do svojevrsnog oblikovnog savršenstva i postao tako uzorom gotovo svim kasnijim pjesnicima. Pisao je osobito u klasično arapskom stalnom obliku, poznatom kao "kasida", pjesma od 25 do 100 dugih stihova, s cezurom i rimom. Takav je oblik zahtijevao i određenu ustaljenu tematiku: počinje se opisom napuštena logorišta nad kojim pjesnik tuguje za prošlim danima, nastavlja se opisom ljubavi i pjesmama o dragoj, a na kraju sve završava pohvalama vlastitog plemena i pogrdama neprijatelja. Kasida je tako visoko stilizirana te tematski oblikovno čvrsto ustaljena književna vrsta, a Mutanabi ju je obogatio i vrsnoćom osobnog nadahnuća.

Što se pak tiče proze, iz tog vremena potječe i glasovita *Tisuću i jedna noć* (*Alf laylah wa laylah*), koja se datira po prilici između 9. i 14. stoljeća, no kojoj su korijeni sigurno mnogo stariji, jer se mogu razabrati tragovi indijske i perzijske pripovjedne tradicije. *Tisuću i jedna noć* tako istovremeno govori o ranim utjecajima među drevnim književnostima, ali je i izniman doprinos arapske književnosti svjetskoj književnosti. Okvirna priča o lijepoj i mudroj Šahrazadi - popularni je naziv Šeherezada - koja pričanjem priča odgađa smaknuće, jer svake noći prekida priču na najzanimljivijem mjestu, postala je svojevrsnim svjetski poznatim simbolom moći pripovijedanja. A bujna maštovitost priča u kojima se isprepleće bajkovitost sa svagdašnjicom, erotika s junačkim podvizima te zgode i nezgode dvorskog života s neobičnim putovanjima, neiscrpan je izvor na kojem su se napajali osobito ljubitelji fantastike.

U perzijskoj književnosti pak Firdusi (Abu Ol-qasem Mansur, 932-1020) pisac je golemog nacionalnog epa *Knjiga kraljeva* (*Shah-nameh*), koji se može usporediti s dostignućima klasične europske epike, a liričar Omar Hajjam (oko 1100) proslavio je poseban pjesnički oblik, zvan "rubaija" (četverostih s rimom *aaba* i s naglašenom poantom na kraju), znatno iznad okvira vlastite književnosti. Njegova poezija, naime, bliska je i europskoj lirici 19. stoljeća, pa se čak može govoriti u nekom smislu i o njegovom utjecaju.

Nigdje, međutim, poezija nije bila cijenjena kao u Kini, gdje je bila obvezni "predmet" u strogim ispitima za postizanje državne službe: kandidati su morali ne samo poznavati nego i znati pisati poeziju. U golemoj proizvodnji pri tome dva su pjesnika svakako nadišla okvire vlastitoga kulturnog kruga. To su Li Bai (poznat i kao Li Po ili Li T'ai Po, 701-762) i Du Fu (Tu Fu, 712-770). Oba u kineskoj književnosti imaju ulogu koja odgovara otprilike ulozi najvećih grčkih i rimskih klasika u europskoj književnosti i obojicu pregledi svjetske književnosti uvrštavaju u same vrhove svjetske lirike. Premda je, međutim, njihova poezija i suvremenom čitatelju bliska, čak i u prijevodima, zbog univerzalnih lirskih tema kao što je ljubav, opis prirode, domoljublje, te vesela ali i sjetna raspoloženja, tako i zbog sažeta stilizirana izraza, maštovitosti i iznenadnih obrata i neobičnih metafora, oni su u svojoj kulturi i svojevrsni antipodi. Na neki su način pjesnički predstavnici dviju

temeljnih kulturnih kineskih orijentacija: Li Bai sklon je donekle mistici daoizma, a Du Fu konfucijanizmu. Premda različiti po temperamentu, sklonostima i svjetonazorima, bili su osobni prijatelji, a o njihovim životima i djelima isplele su se mnogobrojne legende.

Li Bai je život posvetio isključivo poeziji, a po načinu života odgovara donekle onome što je u Europi nazvano "boema". Premda je u jednom razdoblju bio i dvorski pjesnik, pričalo se da su ga svako jutro morali polijevati hladnom vodom kako bi se otrijeznio prije susreta s carem. I umro je, prema legendi, tako što se utopio jer je, ne odveć trijezan, pokušao iz čamca obujmiti mjesečev odsjaj u vodi. Usprkos takvom životu pisao je iznimno mnogo: njegova djela, uglavnom pjesme i poeme, obuhvaćaju trideset tomova. Drži se da je najveće savršenstvo postigao u kratkim pjesmama od po četiri stiha s po sedam riječi, koje se odlikuju jednostavnošću, sažetošću, slikovitošću, dubinom osjećaja i vrhunskom stilizacijom.

Du Fu, opet, nije uživao naklonost dvora, teško se probijao kroz život, a zbog neimaštine razbolio se od tuberkuloze. Tematika je njegovih pjesama više okrenuta prema društvenim problemima, dosta je sklon rezignaciji, pa u njegovoj lirici pretežu motivi sjete, prolaznosti života i neumitnosti smrti, ali i razmišljanja o tekućim političkim i socijalnim pitanjima. Njegovao je i tradicionalne mitološke te povijesno-legendarne teme, ali je vrhunskom stilizacijom, majstorstvom u oblikovanju i često neposrednom jednostavnošću postao također uzorom izuzetno duge, bogate i raznolike književne tradicije.

I na kraju, makar i u najsažetijem izboru, valja spomenuti japansku poeziju, jer je i ona u tom razdoblju svakako zavrijedila da uđe u okvire svjetske književnosti. Počeci su japanske književnosti dakako stariji, ali je njezino najstarije zapisano klasično djelo zbirka od oko 4500 pjesama, *Man'yo-shu*, koje se naziv može prevesti na dva načina: *Zbirka deset tisuća listova* i *Zbirka deset tisuća generacija*. Nastala je u 8. stoljeću, no sadrži pjesme i iz ranijih razdoblja, a prema predaji, kao i na temelju dotjeranosti izraza, može se govoriti o tome da je rezultat višestoljetne tradicije. Znatan je broj pjesama oblikovan prema specifičnom japanskom pjesničkom obliku koji se naziva "tanka" ili "waka", a sastoji se od sedam stihova, raspoređenih prema slogovima: 5, 7, 5, pa zatim 7 i 7. To je vrlo formaliziran oblik, no japanski su ga pjesnici rabili s takvim majstorstvom u izrazu da je postao ne samo simbolom japanskog pjesništva nego donekle i međunarodnim pjesničkim oblikom. Sličnu sudbinu ima i haiku, pjesma od 5, 7 i 5 slogova koja se u novije vrijeme proširila i na Zapadu, premda u samom Japanu nema ugled tanke.

Od brojnih pjesnika zastupljenih u toj zbirci uglavnom se drži da je Kakinomoto no Hitomaro (oko 660-710) ne samo najbolji pjesnik tog razdoblja nego i najveći japanski pjesnik svih vremena, "mudrac i svetac pjesništva" kako ga naziva tradicija - usporediv vjerojatno jedino s Li Baom u kineskoj tradiciji.

Zbog osobitog jezika i pisma japanski pjesnički oblici *tanka* i *haiku* naprosto se ne mogu prepjevati na europske jezike; i inače teško prevodiva poezija u ovom se slučaju u prijevodima nikako ne može sagledati u svim svojim vrijednostima, kao što je to inače i s kineskom poezijom. Ipak, da i prijevod može sačuvati barem nešto od "duha poezije" koji je vjerojatno zajednički svim vremenima i narodima, možda može barem u nekoj mjeri pokazati *tanka* pjesnikinje Ono no Komachi (834-885), koju tradicija drži jednom od "šest pjesničkih genija", a - usput rečeno - i najljepšom ženom Japana svih vremena:

Otkako sam u snu
vidjela čovjeka
kojega ljubim,

odtada sam počela
voljeti svoje snove.

Preveo Vladimir Devide

5 .

RENESANSA

Poput "srednjega vijeka" tako ni " renesansa" (prema francuskom *renaissance*, preporod, ponovno rođenje) nije odveć sretno izabrano ime velike književne epohe, jer gotovo patetično izaziva primisli ne samo o obnovi nego i o novome početku nečega što se izravno nastavlja sve do danas. Premda je, doduše, točno da se neki slijed, gotovo nalik svojevrsnom razvitku, može znatno lakše pratiti upravo od renesanse do danas, o pravom početku i preporodu mnogo je teže govoriti. Nešto poput preporoda, u smislu ponovnog rađanja i preoblikovanja staroga, nastupa znatno ranije nego što se redovno određuje trajanje epohe renesanse: pokret koji je nazvan "humanizam" vrlo se proširio tijekom 13. i 14. stoljeća, a upravo se on zasniva na uvjerenju da se ponovnim otkrićem antike, te iscrpnim studijem antičke književnosti može postići obnova cjelokupne kulture. Začeci gotovo svih promjena u književnosti, osim toga, mogu se dosta lako zapaziti već krajem srednjeg vijeka: trubadurska i vagantska lirika uvode nov tip osjećajnosti i nove konvencije njegova izražavanja, pripovjedni žanrovi postaju sve više zabavni nego poučni, ironija sve češće zamjenjuje ozbiljan i svečan ton ranije epike, a svjetovna književnost potiskuje onu koja je namijenjena crkvenim potrebama. Književna djela, nadalje, pišu se da bi se čitala, a ne samo pjevala ili recitirala u svečanim prilikama, pri čemu, čini se, većinu čitateljstva čine žene, što daje neku osnovicu za nagađanje o razlozima veličanja ljubavi i o svojevrsnom prodoru "ženskog stila" u književnost koju još uvijek pišu pretežito muškarci.

Naziv "renesansa" tako je, čini se, posljedica oduševljenja novom povijesnom epohom, koje je obuzelo povjesničare u drugoj polovini devetnaestog stoljeća, a koje se zasnivalo više na njihovom otporu prema onakvom shvaćanju srednjeg vijeka kakvo je obuzelo romantičare nego na istraživanju činjenica. Gotovo bi se moglo reći da je svojevrsnom "mitu o srednjem vijeku" - kojeg su uspostavili romantičari - tada suprotstavljen "mit o renesansi", od koje - držalo se - počinje svjetlost prosvjete, istine i razuma,

nasuprot mračnom srednjem vijeku, opsjednutom isključivo brigom za spas duše i onostranošću. I kao svaki mit, i mit o renesansi težio je što širem obuhvatu, pa se u renesansu pokušalo uključiti gotovo sve književne velikane, čak i Dantea, primjerice, a izlaz iz teškoća u periodizaciji tražen je time što je uveden pojam predrenesanse. Valja pri tome napomenuti da je takav pokušaj i inače dosta čest u periodizaciji povijesti svjetske književnosti, koja je uvijek uvelike arbitrarna. Tako se u ovom slučaju predrenesansa zajedno s renesansom protegnula sve od 13. do 17. stoljeća.

Reakcija na "mit o renesansi", međutim, dovela je uskoro nakon toga, u dvadesetom stoljeću, do obrnutog pretjerivanja: pomno proučavanje srednjeg vijeka pomaknula je s jedne strane njegove granice u najmanju ruku do polovine petnaestoga stoljeća, a uspostavljanje baroka kao relativno nove velike književne epohe, s druge strane, ustvrdilo je da i u djelima pisaca poput Shakespearea ili Cervantesa postoje jaki "barokni elementi", pa da i oni ne pripadaju, barem ne sasvim, renesansi, koja je time skraćena na šesnaesto stoljeće. Takvo shvaćanje danas, čini se, valja ublažiti: renesansa je ipak velika, pa po mnogočemu i jedna od temeljnih epoha svjetske književnosti, a jedino se o razlozima zbog kojih je to tako još uvelike raspravlja. Što se pak tiče njezina trajanja, danas se uglavnom određuje od otprilike sredine 15. do kraja 16. stoljeća.

Renesansa tako doduše nije početna, pa čak u doslovnom smislu nije ni doista prijelomna epoha, no ona je ipak nesumnjivo epoha u kojoj se u najmanju ruku može razabrati nov sustav književnih vrsta, s određenim novim odnosima u njihovom hijerarhijskom poretku. Renesansa je također epoha u kojoj su neki pisci, nastavljajući tradiciju s kraja srednjeg vijeka, ostvarili takva djela kakva su postala ponekad i gotovo nenadmašenim uzorcima nekih književnih vrsta. Uz to treba napomenuti da je čak i u općem, kulturnopovijesnom smislu, renesansa epoha u kojoj se europska civilizacija - koja u srednjem vijeku ako već i nije zaostajala, a ono svakako nije nadvisivala izvaneuropske civilizacije - počinje razvijati u smjeru koji je doveo do njezine svjetske prevlasti. Važnu je pri tome ulogu svakako odigralo otkriće Amerike, Kopernikov sustav koji je značio preokret u shvaćanju kozmologije, određeni tehnički izumi i mnoga dostignuća pojedinačnih, svjetovnih znanosti.

Bilo bi pri tome pretjerano vidjeti u renesansi i početke znanstvene revolucije, odbacivanje nasljeđa kršćanstva i sasvim novo shvaćanje znanosti, književnosti i umjetnosti, kakvo se doista javlja tek krajem osamnaestog i u devetnaestom stoljeću. Točno je, doduše, da se u toj epohi mogu pronaći i potpuno novi poticaji za razvitak znanosti, nova shvaćanja uloge, svrhe i značenja književnosti i umjetnosti, kao i određeni skepticizam, pa i sklonost prema panteizmu, umjesto izvornog crkvenog učenja, te da u njoj prevladava neka obuzetost svjetovnim životom i shvaćanjem pojedinca kao mogućeg nositelja najviših vrijednosti. No, gledano u prosjeku, renesansni književnici zapravo više kritiziraju postojeću Crkvu i svećenstvo nego što bi doista

kritizirali religiju, a renesansna je znanost uglavnom smjesa vrlo različitih utjecaja, u kojima se isprepleću racionalizam i mistika, filozofija i teologija, iskustvo i povjerenje u autoritete te spekulacija i strogo empirijsko istraživanje.

Teškoće s određenjem renesanse kao književne epohe, osim toga, velike su zbog nejednakog kulturnog i gospodarskog razvitka u tadanjoj Europi, pa se tako bogati trgovački gradovi u Italiji, primjerice, jedva mogu uspoređivati sa siromašnijim sjeverom. Religiozni pokret reformacije, također, podijelio je Europu na katolički jug i protestantski sjever, a on je djelovao izravno ili posredno na svekoliku književnost. Temeljne ideje protestantizma, s tezama o povratku izvornom kršćanstvu i traženju inspiracije u osobnom shvaćanju *Biblije* mogu se doduše povezati sa sklonostima renesansnih autora prema svojevrsnom subjektivizmu, nasuprot objektivnom tumačenju objave, kakvo je zastupala Katolička crkva, ali o jedinstvenoj "duhovnoj pozadini" cjelokupne renesansne književnosti ipak je dosta teško govoriti.

Zbog svega toga se teško i odlučiti kojim velikim piscem započeti povijest renesansne književnosti, no izbor da to bude Francesco Petrarca (1304-1374) može se barem u nekoj mjeri braniti. Petrarca, naime, kronološki gledano dakako pripada srednjem vijeku, a točno je i da se njegova lirika izravno razvila na tradiciji trubadura i konvencijama tzv. slatkog novog stila, kojeg njeguje Dante. Točno je također da je Petrarca jedan od prvih velikih humanista, da je pisao pretežito na latinskom jeziku, ali je ipak također točno da je upravo on postao legendarnom ličnošću europske poezije onakve kakvu je jedino renesansa prepoznala kao svoj uzor.

Svjetsku je slavu Petrarca stekao zbirkom *Kanconijer* (*Canzoniere*), dok su mu druga brojna latinska djela, kao ep *Afrika* (*Africa*), danas predmet zanimanja jedino stručnjaka. *Kanconijer* je posvećen Lauri de Noves, koja je također zbog toga postala svojevrsnom legendarnom osobom svjetske književnosti. Laura nije bila Petrarkina supruga, a opis njegove ljubavi slijedi ustaljene konvencije viteške ljubavi, no između Danteova odnosa prema Beatrice i Petrarkina prema Lauri postoji, unatoč gotovo istim konvencijama, velika razlika. I Laura doduše postoji zapravo tek kao književno uobličen ideal, ali njezin opis ipak nema ozračje svetosti; ona je idealna žena, ali je njezin opis ipak zasnovan na idealizaciji ovostrane, stvarne ljudske osobe. U tom opisu doduše nema prave konkretizacije, no određeno udubljivanje u osobnost, koja više nije samo alegorija "novog tipa čovjeka", prepoznaje se u tome što je težište pozornosti u potpunosti prebačeno na unutrašnjost pjesnika. *Kanconijer* se najviše bavi načinom kako pjesnik doživljava vlastitu ljubav, kako ga ona potiče i kako ona djeluje na njegov cjelokupni život i shvaćanja. Alegorizam Petrarca nije posve napustio, no pojedinačna ljudska osoba, analiza njezinih unutarnjih strasti, kolebanja i osobnih dojmova postaje okosnicom cjelokupnog književnog izraza. Često spominjani renesansni individualizam, shvaćanje prema kojem pojedinačna osoba postupno postaje vrhunska vrijednost - kao što je to vidljivo u kasnijoj filozofiji subjektivizma i

u politici ideala zapadne demokracije - ima tako u Petrarki velikog preteču.

Petrarca je, osim toga, pjesnik koji je na tradiciji slatkog novog stila i trubadurske lirike stvorio uzorak pjesništva koje teži formalnom savršenstvu, virtuoznoj jezičnoj obradi i u kojoj se ustaljeni pjesnički oblici - *Kanconijer* se sastoji od 317 soneta, 29 kancona, 9 sestina, 7 balada i 4 madrigala - pomno oblikuju prema načelima jedinstva zvuka i značenja, metaforike i konkretnih, lako razumljivih opisa. On je - rekli bismo danas - majstor pjesničkog zanata, pa je njegova opsjednutost analizom individualne ljubavi naprosto tema koju je vrhunska pjesnička obrada podigla na razinu uzora svim onima koji su se željeli ogledati u pravljenju stihova. Zbog toga je on utemeljitelj i posebne pjesničke škole, koja se ubrzo proširila diljem Europe. "Petrarkizam" postupno je postao priznati naziv i pojam u svjetskoj književnosti. Štoviše, škola se toliko dugo razvijala i izgrađivala da su se čak kasnije javile dvije varijante: "kariteanski petrarkizam" - prema imenu katalonskog pjesnika Caritea - nastojao je više slijediti trubadursku tradiciju, a "bembistički petrarkizam" - prema imenu talijanskog književnika Pietra Bemba - zagovarao je strogo nasljedovanje Petrarke, odnosno svojevrstan povratak oponašanju klasične Petrarkine lirike.

Uz čitav niz drugih, ni hrvatska književnost nije u tom pogledu iznimka: Džore Držić, Šiško Menčetić, Hanibal Lucić i drugi hrvatski književnici, u izravnom su doticaju s talijanskom književnošću stvorili djela koja ni po čemu ne zaostaju od vrhunskih dometa tadašnje svjetske lirike.

Za razliku od Petrarke treći od često spominjane "velike trojice" rane talijanske književnosti, Giovanni Boccaccio (1313-1375), premda je pisao i stihove i drame, svjetski se proslavio zbirkom novela *Dekameron*. Okvirno bi se pri tome najprije moglo reći ovako: dok je Dante još čovjek srednjeg vijeka u čijem se životnom djelu naziru obrisi renesanse, dok je Petrarca već čovjek renesanse u kojem još donekle živi srednji vijek, dotle je Boccaccio u *Dekameronu* potpuno napustio nasljeđe srednjega vijeka i postao začetnikom novih tokova u svjetskoj književnosti. Doduše, i to valja uzeti barem u nekoj mjeri uvjetno, jer se začeci onog duha donekle raskalašenog svjetovnog humora i sklonosti prema okretanju svih vrijednosti - koje Boccaccio njeguje - mogu naći u srednjem vijeku. Ipak, on je u najmanju ruku utemeljitelj nove književne vrste, novele, koja će zamijeniti legendu o životima svetaca i koja će ubuduće igrati vrlo važnu ulogu u sustavu književnih vrsta, u takvom sustavu kakav je uspostavila renesansa, a kakav se uglavnom zadržao sve do najnovijeg vremena. *Dekameron* je, naime, uspostavivši uzorak kratke prozne vrste, takvoj vrsti pribavio priznanje, ugled i utjecaj, pa je upravo time i začet sustav u kojem će roman, novela, esej i filozofska rasprava dobiti na značenju kakvo ranije imaju jedino ep, epska pjesma, ljubavna lirika i legende.

Svjetonazor koji se u *Dekameronu* nazire, i koji ga u dobroj mjeri prožima, tako čak i nije presudan. On je, doduše, usko povezan s načinom književne obrade, no naglašena svjetovnost i često izrugivanje pokvarenom dijelu svećenstva, kao i nerijetki elementi onoga što bi se danas moglo

označiti kao "blaga pornografija", ublaženi su moralizmom kojeg Boccaccio u uvodu izravno propovijeda. Njegova satira ne djeluje drastično, niti ima namjeru ikoga vrijeđati. Ipak, priče u *Dekameronu* okreću u velikoj mjeri srednjovjekovni sustav vrijednosti time što pripisuju značenje, važnost, pa i pouku, svagdašnjim zgodama i nezgodama, što ih ne zanima alegorijski i transcendentni smisao, nego se svjesno i namjerno ograničuju na pojedinu zbiljsku osobu i pojedini zbiljski događaj. Kraća proza tako nije više paradigma života kojeg bi valjalo slijediti kako bi se čovjek spasio od pakla, nego je novela poučna jedino u smislu opisa nečega što nam se svima i u svagdašnjici moglo dogoditi, a što sada ima neku vrijednost "o sebi", jer kao da govori: život je, eto, takav, pa ako znate nešto o iskustvima drugih, možda i sami možete iz toga nešto naučiti, a usput se i zabaviti.

Naziv "Dekameron" znači "knjiga deset dana", a odnosi se na deset dana u kojima tri mladića i sedam djevojaka, pobjegavši pred kugom u Firenci na seosko imanje, pričaju svaki dan po deset priča, uvijek na neku unaprijed zadanu temu. Priče su tematski, pa u nekoj mjeri i stilski, dosta raznolike: neke su poučne, neke sentimentalne, neke su obrade već ranije poznatih priča - primjerice iz *Zlatnog magarca* - no većina je ironična, podrugljiva, pa čak i sklona raskalašenoj erotici. Sve je uokvireno temeljnom pričom o kugi u Firenci - koja je nenadmašno opisana, donekle nalik spomenutom Tukididovu opisu - a taj se okvir osjeća i u počecima i završecima pojedinih novela. Sve bi se novele teško mogle tematski svesti na zajednički nazivnik, no njihova je temeljna struktura uvijek ista: na početku je naveden kratki nacrt fabule, napominju se kratki uvodi za svaki dan, a svaka počinje ekspozicijom u kojoj su naznačeni glavni likovi i njihovi odnosi, nastavlja se zapletom i završava raspletom, koji najčešće nosi u sebi i neku poantu. Siže je sažet i uglavnom ograničen na jedan glavni lik i jedan događaj, no stil je bogat ukrasima, ritmički organiziran i uspjelo prilagođen pojedinim likovima i situacijama.

Što se pak tiče bitne razlike prema srednjovjekovnoj književnosti, ona se već u prvoj noveli može jasno razabrati. U njoj se, naime, priča kako je nekog Cepparella, koji je bio lupež i zločinac, zatekla bolest na smrt kada je bio u gostima, pa je zatražio da se ispovijedi prije smrti. No, kako je zaključio da ga ne bi pokopali na groblju kada bi znali tko je on zapravo, prevario je svećenika na ispovijedi, prikazavši se kao svetac. Svećenik mu je povjerovao, a zatim su ga mještani proglasili svecem i nazvali "sveti Ciapelleto".

Očito je tu izravno okrenuta srednjovjekovna svetačka legenda, no zanimljivo je da Boccacciovi likovi i ne pomišljaju da se radi o svetogrđu. Cepparellovi stanodavci primaju cijeli događaj s olakšanjem; naprosto misle da neće biti problema s pokopam, a on pak sam drži da još jedan grijeh neće bitno narušiti njegovu ionako negativnu "bilancu": a ako i bude tako, Bog će mu se ionako smilovati; ne bude li tako, onda mu u svakom slučaju slijedi pakao. Reklo bi se tako da Boccaccia konačne konzekvencije njegove priče odveć i ne zanimaju: on ju je ispričao kao zanimljiv, a zbog lakovjernosti okoline i smiješan događaj. A upravo to je i bitna razlika prema

srednjovjekovnoj zaokupljenosti "posljednjim stvarima". Određeno raspoloženje, okrenuto jedino prema svjetovnosti, očito tako mora biti neka pozadina Boccacciova umijeća: cijenjeni predmet književne obrade postaje jedino na samog sebe upućen pojedinac, koji slobodno odlučuje o vlastitoj sudbini, i čiji svagdašnji događaji mogu, takoreći, sami po sebi biti podjednako i zabavni kao i poučni.

Boccaccio je tako stvorio uzorak pripovjedne vrste koja se obraća široj publici, čini se pretežno ženskoj, s namjerama u kojima je prisutan kako svojevrsni moralizam tako i naprosto zadovoljstvo u vrsnom pripovijedanju. Kako mu je to nenadmašno uspjelo jedino u *Dekameronu*, druga njegova djela, kao romani u stihu *Filostrato* i *Tezeida*, pustolovni prozni roman *Filocolo*, te spjev *Ninfale fiesolano* uglavnom čitaju jedino stručnjaci.

Boccaccio je imao mnoge nastavljače i oponašatelje. Svjetsku slavu pri tome stekao je svakako Geoffrey Chaucer (1340-1400), jedan od utemeljitelja engleske književnosti, kojeg doduše povjesničari engleske književnosti najčešće svrstavaju u srednji vijek, ali čije glasovito djelo *Kanterberijske priče* (*The Canterbury Tales*), ima svakako u najširem obzoru i značajke svojstvene upravo renesansi. Poput *Dekamerona* i to je djelo uokvireno pričom o hodočasnicima koji se sastaju u krčmi i krate sebi vrijeme tako da svatko ispriča po jednu priču. Prolog, međutim, nije priča, nego se svodi na vrlo uspjeli kratki opis svakog hodočasnika, pri čemu oni predstavljaju različite staleže i zanimanja - svećenik, vitez, mlinar, odvjetnik, trgovac, činovnik - pa je time živopisno ocrtana panorama engleskog društva tog vremena. Priče su tematski raznolike, neke su u prozi, a neke u stihovima, neke nisu dovršene, a razlikuju se i po književnoj vrijednosti. Nisu sve podjednako uspjele, no neke su iznimno vrijedne i zanimljive. Premda je Chaucer više sklon moraliziranju nego što bijaše Boccaccio, u njima prevladava dobroćudni humor, ironija te određeni humanistički odnos prema ljudskim slabostima i manama.

Renesansa na svoj način obnavlja i ep, jer on dobiva znatno drugačije značajke nego srednjovjekovni epovi. Uzorak renesansnog epa pri tome stvorio je Ludovico Ariosto (1474-1533) u *Bijesnom Orlandu* (*Orlando furioso*). Nastavivši započeto djelo Mattea Marie Boiarda (1441-1494) *Zaljubljeni Orlando* (*Orlando innamorato*), Ariosto je napisao veliki ep u 46 pjevanja, na kojem je radio gotovo cijeli život.

Bijesni Orlando viteški je ep, napisan sa sviješću da viteštvo zapravo pripada prošlosti, a tko ga želi "književno oživjeti" mora pribjeći maštи, ironiji i zadovoljstvu u isprepletanju sna i jave, ideala i zbilje. Njegovi su vitezovi tako istovremeno i stvarni ljudi i idealizirani tipovi viteških vrlina, a kreću se u svijetu koji je "čaroban", i u doslovnom smislu "začaran", i u prenesenom smislu na svoj način "divan". Njihovi su pothvati nadljudski, no njihove su strasti i želje u potpunosti ljudske, a imaginarni pejzaži i događaji najčešće se mogu tumačiti i kao aluzije na zbilju. Tako napuštanje borbe zbog ljubavi naslovnog viteza u teškom trenutku za kršćanstvo vjerojatno je aluzija na

tadašnje tursko napredovanje.

Okosnica fabule epa ljubav je viteza Orlanda (koji odgovara Rolandu iz srednjovjekovnog francuskog spjeva) prema istočnjačkoj princezi Angeliki, zbog koje je on poludio, i lutajući lud po svijetu doživljavao brojne pustolovine. Novina je pri tome za epsku tradiciju što je Angelika izabrala običnog vojnika Medora, kao i što se Orlando u ludilu i nije baš ponašao u skladu s viteškim vrlinama; poubijao je, primjerice, i nedužne seljake. Osim toga, nevjernici nisu više naprosto zlikovci i kukavice, a kršćanske vitezove opet, čini se, odveć lako zavodi lijepa čarobnica Alkina, tako da brzo zaboravljaju svoje svete dužnosti.

Siže epa do te je mjere složen i zapleten da bi mogao poslužiti kao predložak današnjim televizijskim sapunicama: slijed fabularnog niza stalno se prekida, pojavljuje se mnoštvo likova, stalno se ubacuju nove epizode, a sve skupa i nije najčvršće povezano. No, stihovi su izvanredno dotjerani - ep je napisan u stancama, strofama od osam jedanaesteraca s rimama *ab ab ab cc* - zvučni i slikoviti, pa uspijevaju dočarati ugođaj suptilne ljepote "alternativnog svijeta" kakvog može stvoriti, oblikovati i opisati jedino velika književnost.

Znatno je drugačiji, pa ipak također uzorno renesansni ep *Luzitanci* (*Os Lusiadas*), koji je napisao prema općem mišljenju najveći pisac portugalskog jezika Luis Vaz de Camões (1524?-1580).

O Camõesovu životu splele su se legende, zanimljive i za sudbinu kako pjesnika tako i pjesništva. On je bio otjeran s dvora, bio je vojnik, pa je čak izgubio oko. Dopao je tamnice, potjeran je u Indiju, mnogo je putovao, doživljavao brodolome i ponovno završio u tamnici, da bi se na kraju vratio nakon sedamnaest godina u domovinu i umro u krajnjem siromaštvu; priča se da mu je sluga morao prositi na ulici da preživi. Legenda uz to navodi da je prilikom jednog brodoloma plivao držeći jednom rukom rukopis *Luzitanaca* iznad vode.

S obzirom na takav život, Camões je mnogo toga napisao: brojne pjesme, tri drame i ep od gotovo 9000 stihova.

Luzitanci nose naziv prema rimskoj pokrajini Luzitaniji na području današnjeg Portugala, a opisuju putovanje Vasca da Game, koje znači otkriće puta u Indiju. Kompozicijski, a i prema brojnim epizodama, Camões slijedi tradiciju Homera i Vergilija. U radnju se tako stalno upleću i bogovi: na strani hrabrih moreplovaca je Venera, a Bakho ih stalno ometa u naumu. No, unatoč mitskoj pozadini - koja izaziva i primisli na mit o Argonautima, koji opisuje sličan pothvat kolonizacije obala Crnog mora - u *Luzitancima* najbolji su stihovi posvećeni ljubavi, osobito u epizodi o Ines de Castro, kao i opisima oluja mora i vjetrova te ostalim nedaćama moreplovaca i njihovih sudbina. U epizodama se isprepleću mitološki okviri - koji kao i u Ariosta imaju isključivo funkciju književne konvencije - s izvornim iskustvom vojnika, moreplovca stradalnika i rodoljuba, pa - reklo bi se - i ljubavnika, jer ima izuzetnih stihova koji pripadaju vrhunskoj ljubavnoj lirici. Svojevrsna

nostalgija s kojom se pjeva o domovini u doba opadanja njezine moći i slave, kao i nenametljivo opisivanje vrlina Portugalaca kojih se oni tako olako i odriču, čini taj ep ne samo nacionalnom portugalskom epopejom, nego u velikoj mjeri uzorkom nacionalnog epa u cijeloj europskoj književnosti.

Dok je tako Ariosta blagom ironijom ideale viteštva i stvarnog svijeta premjestio u književnost, na posve je drugačiji način renesansni svjetonazor - ili bar jedan njegov bitni sastavni dio - izrazio Niccolo Machiavelli (1469-1527). Premda je napisao mnoga i opsežna znanstvena djela, kao *Razgovori o ratnoj vještini* (*Dialoghi dell'arte della guerra*) *ili Firentinske povijesti* (*Istorie fiorentine*), pa i brojna manja povijesna i književna djela, u svjetsku je književnost ušao zbog dva izuzetna ostvarenja: spisom o političkom umijeću *Vladar* (*Il principe*) i komedijom *Mandragola*.

Zbog *Vladara* njegovo je ime ušlo u međunarodni termin "makijavelizam", kojim se označuje politika - i njezina teorija - prema kojoj su za stvaranje jake države dopuštena sva sredstva, bez obzira na kršenje bilo kakvih moralnih normi. Politolozi se i danas spore o tome odgovara li takvo ozloglašeno značenje doista izvornom Machiavellijevu izlaganju ili ga valja shvatiti u kontekstu prilika tadašnje Italije, pa mu se ne smije pripisati krajnji amoralizam, nego su to učinili zapravo samo hipokritski cenzori. Ipak, činjenica je da Machiavelli prezire "svjetinu", da doista predlaže vladaru da zbog plemenitog cilja ne bira sredstva, uključivši prijevaru, zločin, pa i ubojstva. No činjenica je također i da Machiavelli iznimnom iskrenošću, dosljednim obrazlaganjem čak u širem filozofskom obzoru govori naprosto o praksi koju su mnogi političari provodili - a i danas je provode - premda se strogo čuvaju da o njoj govore. Pri tome valja reći da je *Vladar* i vrsno književno i filozofsko djelo: stroga logika izvođenja, jasnoća izlaganja i dosljednost koja se ne ustručava ni krajnjih konzekvencija pri tome su uspjelo povezane sa strastvenom emotivnošću, a opisane su lapidarnim stilom, kadšto prožetim i naglašenom slikovitošću, pa ponekad i gotovo lirskom zanesenošću.

Komedija pak *Mandragola* smatra se prvom uspjelom komedijom modernog europskog kazališta. Naziv je dobila prema biljci kojoj predaja pripisuje čudesna svojstva, a zaplet se svodi na prijevaru lakomislena muža. Pri tome su izvrsno ocrtani likovi prevarenog muža (Messer Nicia), društvenog parazita (Callimaco) i pokvarenog ispovjednika (fra Timateo). Machiavellijeva pesimistička shvaćanja o ljudskoj prirodi, objašnjena i obrazložena u *Vladaru*, dovela su u toj komediji do uspjelo oblikovane slike amoralnog društva, niskih pobuda koje većinu ljudi zapravo pokreću i svojevrsne superiorne ironije koja se jedino u komici može doživjeti.

Kritičku satiru, međutim, u to je doba nenadmašno ostvario François Rabelais u velikom romanu u pet knjiga, koji se obično objavljuje sa zajedničkim naslovom *Gargantua i Pantagruel*. Od tih pet knjiga najpoznatije su prve dvije *Život Gargantuin* (*La vie inestimable de Gargantua*) i *Herojska djela i priče velikog Pantagruela* (*Faits et dits*

hérod'ques du grant Pantagruel), a za petu se ne drži da je autentična. Prema mnogim značajkama to djelo pripada i srednjem vijeku, jer izravno okreće cijeli svijet srednjovjekovlja "naglavačke", pa neki suvremeni teoretičari - kao Mihail Bahtin - drže da se u njemu ogleda cjelokupno naličje srednjovjekovne kulture, oličeno prije svega u karnevalu: srednjovjekovni karneval, kao pojava u kojoj dolazi do izražaja sasvim druga, narodna, i učenoj, odnosno visokoj kulturi uvelike neprijateljska kultura, omogućuje nam da razaberemo kako velika književnost crpi i iz drugih, a ne samo iz priznatih tradicionalnih izvora.

Gargantua i Pantagruel utemeljuje jedan tip romana koji doduše neće prevladati u daljnjem razvitku, ali će biti stalno prisutan u nekoj vrsti opozicije i uvijek će iznova nadahnjivati mnoge čak i sasvim drugačije orijentirane autore - kao Balzaca na primjer - a izuzetno će ga danas cijeniti modernisti i postmodernisti. U strogom smislu, naime, to nije djelo čvrste i jasne kompozicije: u njemu se sve svodi na parodiju, ismijavanje, šale i dosjetke, izvrtanje svih pravila klasičnog pripovijedanja i načina na koji se vode znanstvene rasprave. Gargantua i Pantagruel u romanu su divovi, no pripovijedanje do te mjere ne vodi računa o zbilji da su jednom tako golemi da se u Pantagruelovim ustima nalaze cijela sela i gradovi, drugi put su samo mnogo veći od običnih ljudi, a najčešće se o njima govori kao da i nisu divovi.

Svaka je knjiga *Gargantue i Pantagruela* zasebno djelo, povezano jedino istim likovima. Pantagruel je sin Gargantue, a obje prve knjige zapravo imaju vrlo sličnu strukturu: opisuje se njihovo podrijetlo, rođenje i djetinjstvo, školovanje, rat i gozbe te brojni doživljaji, koji često prerastaju u opširne epizode. Vrlo često se umeću i rasprave, a velik dio teksta posvećen je Pantagruelovu prijatelju Panurgu, probisvijetu kojeg ništa drugo ne zanima doli šale, dosjetke i podvale. Fabula tako u cjelini djela ne igra veliku ulogu, a u zapletima i raspletima, koji bi vodili nekom pravom kraju romana, jedva da se može govoriti. Temeljno načelo integracije cijelog djela tako nije, kao u kasnijim romanima, sudbina lika ili porodice, nego se sve temelji na osobitim književnim postupcima koji se stalno ponavljaju i variraju, izazivajući dojam komike i ironične kritike. Najvažniji su od tih postupaka preuveličavanja, izokretanje, izobličavanje i ponavljanje s varijacijama.

Pretjerivanja je pri tome stalno stilsko sredstvo: figuru koja se naziva "hiperbola" Rabelais je, tako reći, protegnuo na cjelokupno izlaganje. Gargantua i Pantagruel su divovi, i to takvi da, primjerice, kada se Pantagruelova kobila pomokri, nastaje u Francuskoj poplava, a kada on želi zaštititi svoju vojsku od kiše, isplazi jezik i sve ih pokrije. Pretjerivanja su stalna: za dojenje Gargantue, recimo, treba 17 913 krava, na gozbi su pojedena 367 044 vola, a kada se Gargantua pomokrio, utopilo se 260 418 Parižana "ne brojeći žene i malu djecu". Tom književnom postupku dakako ne smeta što su u drugim epizodama oba diva bila sasvim običnih dimenzija. U trećoj knjizi tako Pantagruel postaje filozof, a sve se uglavnom okreće oko

njegova prijatelja Panurga, koji postavlja bitno pitanje: "Ženiti se, ili se ne ženiti?" To pitanje ostaje bez konačnog odgovora, premda su ga potražili čak i u proročištu Božanske Boce, koja im jedino odaje sveopću "životnu mudrost", izraženu jednom riječju: "Pij !"

Drugi je temeljni postupak izokretanje, pri čemu parodija igra bitnu ulogu. U vještim dijalozima i tobožnjim navodima neprestano se parodira skolastički način dokazivanja, odgoj, učenje, različiti tipovi govora, uključujući čak i genologiju iz *Evanđelja*. Parodija se koristi na svim razinama oblika i sadržaja, a temeljna se pozornost pri tome stalno pridaje upravo suprotnom od onoga čemu pozornost posvećuje visoka književnost: sve se vrti oko hranjenja, pijenja, spolnih odnosa, izlučivanja i svega onoga što - rekli bismo - pripada donjem dijelu tijela, ili barem u svakom slučaju samo tijelu a ne duši i razumu. Izokretanje pri tome ide do izravnih opisa i aluzija: Gargantuu majka rađa iz uha, a od imena likova - *Grandgousier*, što bi odgovaralo otprilike "debeloguzac" ili "veležder", *Baiscul* ("guzoljub") ili *Humavesne* ("prdoska") - do važnosti koja se u njihovim opisima posvećuje njihovim tjelesnim svojstvima, uz stalno prisutan naglasak na onome što je nisko, nedolično i zabranjeno spominjati u visokoj književnosti i kulturi.

Izobličavanje pak, kao bitna značajka tzv. groteske, prisutno je ne samo u izvrtanju vrijednosne hijerarhije nego i u svojevrsnom povezivanju "visokog" i "niskog", smiješnog i gorko ozbiljnog, božanskog i životinjskog. Gargantua i Pantagruel su divovi, dakle čudovišta, jedu i piju te se odaju isključivo tjelesnim užicima, no oni su ujedno dobroćudni, često plemeniti i razumni, imaju nadljudske sposobnosti i rabe ih kako na korist ljudima tako i zato da ljudima pokažu kako nisu odveć iznad životinja. Slikoviti opisi tjelesnih osobina i radnji, često i opscenoga karaktera, povezuju pak moguće i nemoguće, ističući pojedinosti i pretjerujući u tome toliko da sve dosta odgovara karikaturi u likovnoj umjetnosti. A u toj je karikaturi često prisutno i nešto od groze i sablažnjivosti.

Ponavljanje s varijacijama, čini se, najviše smeta suvremenom čitatelju, no vrijedi napomenuti da upravo postmodernizam kao da ponovno voli rabiti takve postupke. Ponavljaju se najčešće motivi, sižejne konstrukcije i opisi, a često se unedogled nabrajaju knjige, imena, postupci, vrste jela i slično, pri čemu se u sve upleće komika i parodija, najčešće povezana s izvrtanjem riječi, pučkom etimologijom, miješanjem stvarnih i izmišljenih podataka te stvaranjem nerješive zbrke oko toga što valja uzeti doslovno, a što je tek aluzija. Teškoće u čitanju nastaju i zbog toga što su stalno prisutne aluzije na brojne ljude, događaje i knjige Rabelaisova vremena, koje su njegovi čitatelji vjerojatno lako prepoznavali. Osim toga mora se napomenuti da su bezbrojne igre riječima neprevodive, pa da bi ih se stvarno razumjelo, bilo bi potrebno poznavati ne samo francuski nego i latinski, određene dijalekte i lokalne govore, pa čak i načine govora tadanjih studenata.

Da je u svemu tome prisutno i mnogo simbolike te da se štošta može shvatiti i kao alegorija, također je teško posve osporiti, premda sam Rabelais

to izričito odbacuje u predgovoru *Gargantue*. Njegov otpor prema tumačenjima pri tome ipak valja uzeti uvjetno: nema sumnje da u njegovu dijelu postoje i vrlo ozbiljne poruke, da ono zastupa neki svjetonazor, pa da čak ima elemente svojevrsne utopije - u opisu Telemske opatije, recimo, u kojoj vrijedi načelo: "Čini što hoćeš" - no pokušaji simboličkih tumačenja moraju imati na umu da se Rabelaisov roman ne može svesti ni na kakvu filozofiju. Sporovi o tome radi li se o skepticizmu, stoicizmu ili epikurejstvu nemaju mnogo smisla, između ostalog i zato što Rabelais zapravo povremeno i mijenja takvu neku "filozofsku pozadinu", kakva bi se eventualno mogla nekom analizom izlučiti. Njega zanima jedino komika, pa on piše djelo koje komikom želi izreći ono što se na drugačiji način ne bi moglo iskazati.

Zato je njegovo djelo uzor jednog tipa književnog oblikovanja. On je skupio iskustvo kako učene komedije i komične književnosti u najširem smislu, tako i iskustvo "ulične književnosti" psovanja, rugalica, nadijevanja smiješnih nadimaka i pričanja svih vrsta šala i dosjetki. Na temelju svega toga on je stvorio djelo koje je dakako bilo stalno zabranjivano i ocrnjivano, ali koje je i stoljećima nadahnjivalo komičnu i "alternativnu" književnost u svim njezinim vidovima. A književna vrsta kakvu je on oblikovao na neki način je ušla i u novi sustav književnih vrsta renesansne književnosti.

A taj je sustav obogaćen još jednom novom književnom vrstom, nazvanom "esej" ili "ogled". Njezin je utemeljitelj Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), čijem glavnom djelu *Eseji* (*Essais*) vrsta duguje naziv.

Montaigne je zasnovao kratku proznu vrstu oslanjajući se na neke rimske autore, osobito na Seneku, no oblikovao ju je kao poseban tip književnog iskaza. On ne pripovijeda, ne izlaže, ali niti propovijeda: njegov je način izvođenja obrazlaganje i dokazivanje primjerima, bez potrebe da se sve podredi nekom misaonom sustavu, nekoj doktrini i/ili nekom svjetonazoru. Zbog toga njegovi eseji tek s jedne strane pripadaju filozofiji, a s druge, znatno jače naglašene, umjetničkoj prozi. On, naime, razmišlja isključivo na temelju osobnog iskustva, i to izravno i otvoreno, suprotstavljajući se najčešće kritičkom ironijom gluposti, dogmatizmu, prijetvornom moralizmu i svim nehumanim postupcima. Kao vrstan stilist, on jednostavnim jezikom, posve izvan svih spekulativnih sustava i bilo kakvih ustaljenih doktrina, raspravlja jasno, slikovito i uvjerljivo, o brojnim pitanjima svagdašnjice, koja moraju zaokupiti pozornost svakoga tko želi razmišljati.

Zahvaljujući Montaigneu kratka prozna vrsta koja rabi izlaganje, uz kratku praznu vrstu koja se služi pripovijedanjem - koju je uspostavio Boccaccio - postaje priznati način književnog oblikovanja, a koji bi donekle odgovarao onome što se kao lirska vrsta naziva "refleksivnom lirikom". Stihovane vrste, duga epska poezija i kratka lirska poezija, već bijahu uspostavljene, no slično kao povodom epa, renesansa stvara donekle i novi tip lirike. Za taj tip najpoznatiji je primjer francuska pjesnička škola nazvana "Plejada" - prema zviježđu koje mi zovemo "Vlašići" - a koju utemeljuju Pierre de Ronsard

(1524-1585) i Joachim Du Bellay (1522-1560).

Pjesnici Plejade otvoreno se suprotstavljaju tradiciji lirike srednjega vijeka, tražeći uzore u antici i u talijanskoj književnosti te predlažući da se srednjovjekovni pjesnički oblici zamijene onima koji bijahu provjereni u antici, kao ekloge, satire, ode i elegije, ili pak onima koje rabi Petrarca, što će reći sonet prije svega. Oni također obnavljaju aleksandrinac, stari stih kojem daju takav oblik kakvim je postao najuglednijim francuskim stihom. Svoje namjere i teorijske nazore obrazložili su u gorljivom manifestu *Obrana i slavljenje francuskog jezika* (*Défense et illustration de la langue française*), koji je inicijalima potpisao Du Bellay, a koji je postao uzorkom mnogih sličnih pjesničkih manifesta u doba kada se počinju granati brojni književni pravci. U manifestu se polemički, ponekad i patetično, nabrajaju mogućnosti književnog oblikovanja koje prema njihovom mišljenju ima francuski jezik, a obrazlaže se u nekoj mjeri i književna teorija, koja se uglavnom oslanja na Horacija. Poziva se pri tome i na svojevrsni preporod francuske poezije. Taj preporod biva shvaćen - kako to već biva - i kao obnova starije tradicije; pjesnici Plejade ne žele se osloniti na nasljeđe očeva, nego se pozivaju na "djedove", kako su takvu čestu praksu u našem stoljeću teorijski obrazlagali osobito ruski formalisti.

Ronsard je bio priznati vođa škole, a prema nekim mišljenjima i njezin najbolji lirik, u svakom slučaju za života hvaljen i slavljen čak kao dvorski pjesnik. Pisao je filozofske, političke, prigodne i pastoralne stihove, a napisao je i nacionalni ep *Fransijadu* (*La Franciade*), koji, međutim, nije završio i kojeg književna kritika danas ne cijeni visoko, premda mu je tada donio priznanje i slavu. Najboljim se njegovim ostvarenjima danas drže ljubavne pjesme, *Ljubavi* (*Amours*) i *Soneti Heleni* (*Sonnets pour Hélène*), u kojima doduše ne obrađuje neke nove teme, a i u izrazu se dosta drži konvencija, no književna je obrada tako uspjela da se može mjeriti s Petrarkinom lirikom.

Neki kritičari, međutim, drže da je ipak Du Bellay bolji pjesnik od Ronsarda, jer se osobito njegova zbirka *Žaljenja* (*Regrets*) odlikuje širim rasponom tema i raspoloženja, od idiličnih ugođaja do britke satire, i od razočaranja do oduševljavanja, pa čini neku vrstu pravog lirskog dnevnika, čiju su iskrenost osobito cijenili romantičari. Objavio je i glasovite zbirke *Rimske starine* (*Antiquités de Rome*), *Olive* i *Seoske igre*, od kojih je posljednja zapravo prerada latinskog pjesnika Andrea Navagera (Nougerius, 1483-1529), no u njegovo su se doba takve prerade visoko cijenile zbog umijeća izraza u drugom jeziku.

Ariosta i Camões uspostavili su tako uzorke renesansnog epa, Boccaccio novele, Montaigne eseja, Rabelais novog tipa komike, a Petrarca i pjesnici Plejade lirske poezije. Sve su to vrhunska ostvarenja, pa ipak je renesansa vjerojatno najveći domet postigla u romanu i drami, zahvaljujući dvojici pisaca koji, poput Dantea u srednjem vijeku, ne samo da izražavaju cjelinu vlastite epohe nego je i premašuju, pripadajući po mnogim osobinama i idućoj. To su Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) i William

Shakespeare (1564-1616).

Oba su umrla iste godine, navodno i istoga dana, kao što se to priča u romantičnoj legendi koja u tome nalazi simboliku kraja jedne velike epohe i mističnog duhovnog srodstva dva uvelike različita, pa ipak sudbinski povezana genija. Povjesničari književnosti, koji danas više nisu odveć skloni pričama o genijima, međutim drže da takva legenda u najmanju ruku govori o recepciji djela tih dvaju pisaca koja je u svakom pogledu iznimna: iskazi poput "najveći romanopisac i najveći dramatičar svih vremena" ponavljaju se često gotovo dva stoljeća, a nisu rijetki ni u našem dobu koje inače nije sklono takvim "natjecateljskim" ocjenama, osim dakako u masovnim medijima koji i o književnicima vole govoriti - ako o njima uopće govore - kao o estradnim i sportskim zvijezdama.

Životi oba pisca, moglo bi se reći, doista i čine prikladnu građu za legende. Podaci o Cervantesu opsežniji su i nešto pouzdaniji, a ne daju baš lijepu sliku o razumijevanju sredine u kojoj je živio. Poput Camõesa bio je ratnik, u bitci kod Lepanta izgubio je ruku, koja mu se zbog rane osušila. Pri povratku kući zarobljen je od strane turskih gusara, proveo je pet godina kao rob u Alžiru, a kada je pokušao pobjeći, jedva je izbjegao smrt. Kada se konačno vratio u domovinu, zbog siromaštva se prihvatio porezničkog posla, da bi na kraju završio, vjerojatno zbog lakovjernosti, u zatvoru. I kada je pušten, čak i kao uspješan i glasovit književnik, jedva je povezivao "kraj s krajem" - kako bismo to danas rekli. Umro je osamljen i siromašan.

Cervantes je pisao lirske pjesme, objavio je osam drama, od kojih se najboljima smatraju komedije *Alžirski događaj* (*El trato de Argel*), *Pedro de Urdemalas* te *Opsada Numancije* (*El cerco de Numancia*), pastoralni roman *Galatea*, pustolovni ljubavni roman *Zgode Persilasa i Sigismunde* (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) i satiričko-didaktičku poemu *Put na Parnas* (*El viaje del Parnaso*), ali je izuzetno mjesto u povijesti svjetske književnosti stekao tek zbog dva dijela: *Uzorne novele* (*Novelas ejemplares*) i *Bistri vitez don Quijote od Manche* (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*) u dvije knjige.

Premda je *Don Quijote* njegovo životno djelo, već i zbirka *Uzorne novele* može se mjeriti s *Dekameronom*, pa čak i shvatiti kao neki viši stupanj u razvitku novele. Novele u toj zbirci uglavnom su duže od Boccacciovih, neke imaju složen, pa i zamršen zaplet - npr. *Darežljivi ljubavnik* (*El amante liberal*), *Ciganka* (*La Gitanilla*) i *Ljubomornik iz Estremadure* (*El celoso extremeño*) - koje se međusobno dosta razlikuju, pa ih Cervantes po svojoj prilici drži primjerima različitih tipova novela. Najbolje su, međutim, i danas zanimljive *Licencijat Staklenka* (*El licenciado Vidriera*) i *Razgovor pasa* (*El coloquio de los perros*), jer znače važnu novinu u oblikovanju novele. Obje više nemaju karakterističnu strukturu kratke ekspozicije, zapleta i raspleta, nego se svode na neku vrstu produžene i "problematizirane" ekspozicije, a zaplet i rasplet su samo naznačeni. U prvoj se opisuje luđak koji je umislio da je od stakla, pa se iscrpno navode njegova zapažanja i refleksije, u kojima se

izražavaju takve istine kakve normalnim ljudima i ne padaju na pamet, ili ih se ne usude izreći. U drugoj je pak začudnost postignuta tako što je glavni pripovjedač pas Berganza koji svoje doživljaje priča drugom psu. Takva neuobičajena pripovjedačeva perspektiva omogućuje da se zapaža i razabere i ono što u uobičajenoj perspektivi ostaje skriveno. A Cervantes je to vješto iskoristio: gradsko podzemlje, lopovi, ali i tobože uzorni građani, opisani su s jezgrovitim zapažanjima, nekom unutarnjom gorčinom, dovitljivošću i smislom za obično skrivene detalje koji o cjelini najčešće govore više od dugih rasprava.

Premda je tako obogatio književne konvencije novele, Cervantes je nenadmašan po tome što je stvorio uzorak romana prema kojem će se on razvijati do danas i postati možda čak i najvažnija književna vrsta novoga doba. *Don Quijote* se pri tome ne može pravo razumjeti ako se nema na umu povijest romana. Već je rečeno da se antička djela samo uvjetno mogu držati romanima, a spomenuti su i srednjovjekovni viteški romani, koji su, međutim, gomilanjem sličnih epizoda, tipiziranim likovima i jednoličnim zapletima i raspletima više nalik kasnijoj trivijalnoj književnosti, ili današnjim televizijskim sapunicama, nego onome što bi obrazovana publika očekivala od književnosti. Usporedo s tim romanima razvija se od polovine 15. stoljeća i sentimentalni, ljubavni roman, najčešće s pastoralnim ugođajem. Tako talijanski pisac Jacopa Sannazzaro (1456-1530) objavljuje djelo *Arkadija* (*Arcadia*), u kojem se mješavinom proze i stihova opisuje sudbina pjesnika koji u liku pastira bježi u idiličnu utopijsku Arkadiju, zbog neuzvraćene ljubavi. U samoj Španjolskoj, pak, javlja se još jedna vrsta duže pripovjedne proze, nazvana "pikarski roman", prema glavnom liku čiji je naziv pic aro izveden najprije iz naziva dječaka koji je vodio slijepca, a kasnije je dobio značenje skitnice, nitkova i obješenjaka. Djelo nepoznata autora *Lazarillo de Tormes* (1554) već je rano postalo uzorkom jedne vrste pripovjedne proze u kojoj se jednostavnim stilom opisuju doživljaji glavnog junaka, redoslijedom koji naprosto prati njegove skitnje, lutanja i dogodovštine.

Sve te tri tradicije Cervantes je ujedinio i ujedno prevladao, jer on doista uvodi pastoralne motive, ugođaje, pa i stihove, priča o pustolovinama i lutanjima, a jedan od njegovih glavnih likova, Sancho Panza ima sve osobine pikara, pa i ironizira viteški ideal i podvige. Cervantes je uspio sve to povezati u jedinstvenu cjelinu, koja prati razvitak kako na planu izravnih događaja - roman počinje kada Don Quijote umisli da je vitez i krene u pustolovine, a završava njegovom smrću - tako i na simboličnom planu sudara, suprotstavljanja i konačnog prožimanja dva temeljna tipa svjetonazora: plemenitog, ali i ludog viteštva, te prizemnog zdravog razuma, koji ipak osjeća da mu nešto nedostaje, pa na kraju i nauči nešto i od ludog viteštva.

Don Quijote ima dva dijela. U prvom se opisuje kako je osiromašeni plemić Alonso Quijano toliko čitao viteške romane da su mu oni na kraju "pomutili pamet"; uzeo je ono što u njima piše "zdravo za gotovo" i krenuo

sam da se proslavi kao vitez junačkim i plemenitim podvizima. Sklepao je od nekih ostataka viteško opremu, neko staro kljuse nazvao je Rocinante i krenuo u pustolovine, posvetivši ih ujedno seljanki Alonzi Lorenzo - koja o tome dakako nije pojma imala, proglasivši je začaranom kraljevnom. Prve njegove pustolovine završavaju tako što mu se najprije smiju, a zatim ga prebiju. No, kada se nakon prvih pustolovina vratio u selo, uspio je nagovoriti seljaka Sancha Panzu da mu bude perjanik, obećavši mu da će ga postaviti za namjesnika na otoku koji će sigurno osvojiti. Sancho je gunđao i nije mu odveć vjerovao, ali je potaknut pohlepom, a malo i zbog "zdravorazumskog rezoniranja", "da bi možda ipak nešto moglo biti", pristao i otada se nižu njihove zajedničke pustolovine. Pri tome nisu manje zanimljivi ni njihovi razgovori i nadmudrivanja, kao i pothvati koji se zapravo uvijek na podjednak način završavaju: Don Quijotea premlate, a koji put i Sancho dobije batine, premda se uglavnom nastoji mudro izmaknuti. Pustolovine se uporno nastavljaju, jer Don Quijote uvijek ima obrazloženje: zli su čarobnjaci pretvorili divove u mjehove ili u vjetrenjače, vojsku u stado ovaca, vitezove u razbojnike i slično. U opise pustolovina umetnute su često i razne priče, a na kraju prvoga dijela župnik i brijač, zabrinuti zbog Don Quijoteovih ludorija, u kavezu na volovskim kolima dovode ga kući.

U drugom dijelu perspektiva se okreće: svi su čitali prvi dio romana, pa sada, nakon niza pustolovina, Don Quijote i Sancho stižu do vojvode i vojvotkinje, koji prihvaćaju "igru" i ponašaju se prema njima kao prema pravom vitezu i perjaniku. Oni upriliče predstavu s nimfama i čarobnjacima, koju Don Quijote uzima za zbilju. Štoviše, vojvoda tobože daje Sanchu namjesništva nad "otokom", zapravo nad jednim selom, pa slijede smiješni opisi njegova "vladanja", u kojima se, međutim, javlja i mudrost prosuđivanja kakvu tradicija pripisuje jedino Salomonu. Sancho se razočara vladavinom, podnosi ostavku i obrazlaže je činjenicom da je na kraju svoje vlasti isto tako siromašan kao i na početku. Nakon mnogih novih pustolovina i brojnih umetnutih epizoda - među kojima je osobito glasovita ona u kojoj se pojavljuje Dulcinea - Don Quijotea prevare tako što se mladić Sanson Carasca preodjene u viteza i poziva ga na dvoboj, pa tko pobijedi naređivat će pobijeđenom. Pobijedivši tada, dakako, Don Quijotea, naređuje mu da se vrati kući i da ne ulazi više ni u kakve borbene pothvate. Don Quijote ga posluša, ali se uskoro razboli i umre, na veliku žalost Sancha Panze koji ga nagovara da se preodjenu u pastire i da pokušaju tražiti Dulcineu.

U takvu okvirnu priču Cervantes je upleo brojne i raznolike umetnute priče, stihove i dijaloške rasprave, opise pastoralnog ugođaja i mnoge iskaze Sanchove "narodne mudrosti". Pri tome su sve tri navedene tradicije ranijih romana - viteškog, pastoralnog i pikarskog - uspjelo povezane u cjelinu, tako što se rabe tri temeljna postupka: nižu se priče uzajamno povezane glavnim junacima, temeljne suprotnosti glavnih junaka - od fizičkih do duhovnih i svjetonazorskih - iskorištene su za neprestane zanimljive razgovore, a okretanjem perspektive, u kojoj fikcija takoreći ulazi u zbilju, postiže se i

neko temeljno okretanje bitnih stajališta likova: Sancho i Don Quijote ponekad kao da zamjenjuju gledišta, pa je tako postignuto nešto poput psihološkog, ali i dubokog, svjetonazorskog razvitka.

Temeljnu okosnicu romana čini tako odnos među likovima, pri čemu su oni istovremeno opisani i kao neponovljivi, jedinstveni pojedinci, i kao tipovi čija se suprotstavljenost i uzajamna povezanost može tumačiti na mnogo načina: Don Quijote je predstavnik viteštva, a Sancho predstavnik puka; jedan zastupa književnu učenost, a drugi seljačko mudrovanje; jedan govori sa stajališta ludosti, a drugi sa stajališta zdravoga razuma, pa se tako, u posljednjim konzekvencijama, sve može shvatiti i kao sukob ideala i zbilje. Također je zanimljivo tumačenje da je Don Quijote pogriješio u vremenu: pokušao je živjeti u prošlosti, dok Sancho živi u svagdašnjici, pa prema tome svaki od njih na drugačiji način želi graditi budućnost. Njihove sudbine postaju tako uzorkom svega onoga što će roman obrađivati do dana današnjega: doba u kojem i luda postaje junakom, kojem se moramo i diviti - ako zbog ičega a ono zbog upornosti kojom pokušava provesti svoju iluziju - dok s druge strane neobrazovani pučanin uviđa kako život ne vrijedi ako u njemu nema i malo ideala, pa prema tome i ludosti - čini se da je našao književni oblik u kojem će se moći sve njegove dileme izraziti.

A taj je oblik i svojevrsna enciklopedija u koju može ući sve za što se misli da je nužno znati kako bi se živjelo kao povijesni pojedinac, prepušten samome sebi i svojim vlastitim odlukama, a da to ipak ne prijeđe u nesustavno gomilanje svega i svačega. Cervantesova je djelo zacrtala tako gotovo sve vrste romana, od parodije i ironije do idealizacije i stvaranja alternativnih svjetova, potvrdivši ujedno i autonomiju književnosti. Roman će upravo od njega postati čak i suparnik filozofiji po obuhvatu cjeline svijeta i ocjeni vrijednosti života, no ujedno će zadržati mnogoznačnost i otvorenost prema konačnim zaključcima, uspješno se opirući svakom pokušaju da se sve što je u njemu rečeno svede na bilo kakvu jednoznačnu poruku ili nedvosmislenu istinu. Zbog toga je utjecaj *Don Quijotea* na svjetski roman tako velik da bismo gotovo mogli reći kako ga svi kasniji romani samo nastavljaju u različitim pravcima, naglašavajući jedanput jednu, a drugi put drugu perspektivu i problematiku.

A ono što Cervantes znači za pripovjednu prozu, Shakespeare znači za dramu: u povijesti svjetske književnosti on je vjerojatno najglasovitiji i najutjecajniji dramatičar. Njegove se drame uvijek nanovo prikazuju, prevode, prerađuju i pokušavaju osuvremeniti na najrazličitije načine, a da pri tome ipak nikada ne izgube prepoznatljivost i sugestivnost koja unatoč svemu ostaje samo njegova.

O Shakespearevu životu napisana je gomila knjiga, nagađalo se da je djela izdana s njegovim imenom zapravo napisao filozof Francis Bacon ili poznati dramatičar Christopher Marlowe, pa o tome postoje čitave "teorije" koje su se, osim toga, ispreplele s legendama. Na kraju ostaje tek nekoliko pouzdanih podataka: rodio se u Stratfordu na rijeci Avanu, polazio je u tom

mjestu školu koja bi odgovarala današnjoj klasičnoj gimnaziji, rano se oženio i imao je troje djece. Otišao je u London, gdje je radio u kazalištu kao glumac i pisac, a kasnije je imao udjela i u vlasništvu uglednog kazališta Globe. Poznato je i da se pred smrt povukao u rodni grad, gdje je umro i gdje je pokopan.

Osim drama Shakespeare je napisao poeme *Venera i Adonis* (*Venus and Adonis*) i *Otmica Lukrecije* (*The Rape of Lucrece*) te *Sonete*, koji bi mu osigurali visoko mjesto u povijesti engleske književnosti da i nije ništa drugo napisao. Ti su soneti toliko cijenjeni da se jedan sonetni oblik - koji ima tri katrena i jedan dvostih - danas u teoriji književnosti naziva "elizabetanski" ili "Shakespeareov sonet".

Što se pak tiče drama, postoje velike teškoće oko utvrđivanja njihova pravog teksta, jer su mnoge zapisane u raznim verzijama koje su služile isključivo izvedbi, s mogućim dodacima i preinakama, pa se čak ni točan broj autentičnih drama ne može sasvim pouzdano utvrditi. Ipak, danas se uglavnom drži da je pouzdano njegovih trideset i sedam. Povjesničari književnosti razvrstavaju ih na nekoliko načina, a najčešći je da se razlikuju tri tipa: komedije, tragedije i historije ili se pak kronološki raspoređuju u ranu, srednju, zrelu i kasnu fazu.

Shakespeare ide u red rijetkih dramatičara kojima podjednako uspijevaju komedije, tragedije i drame - da se poslužimo uobičajenom podjelom - pri čemu valja napomenuti da su mnoga njegova djela zapravo na nekoj razmeđi tih tipova, jer često nose u sebi podjednako komične kao i tragične elemente, a osim toga vrlo su raznolika u načinima obrade, pa u nekoj mjeri i u književnoj vrijednosti. Sve dakako ne možemo shvatiti kao vrhunska ostvarenja svjetske književnosti, no s vremenom kritika uglavnom drži da tu sigurno idu tragedije *Hamlet*, *Otelo* (*Othello*), *Magbet* (*Macbeth*), *Julije Cezar* (*Julius Caesar*), *Romeo i Julija* (*Romeo and Juliet*), *Antonije i Kleopatra* (*Anthony and Cleopatra*), *Koriolan* (*Coriolanus*), *Kralj Lir* (*King Lear*) i *Timon Atenjanin* (*Timon of Athens*), zatim takozvane romantične drame *Oluja* (*The Tempest*) i *Zimska priča* (*The Winter's Tale*), te komedije *San Ivanjske noći* (*A Midsummer Night's Dream*), *Vesele žene windsorske* (*The Merry Wives of Windsor*), *Mletački trgovac* (*The Merchant of Venice*), *Komedija zabluda* (*The Comedy of Errors*), *Mnogo vike ni za što* (*Much Ado About Nothing*), *Kako vam drago* (*As You Like It*) i *Na Tri kralja ili kako hoćete* (*Twelfth Night; or What You Will*).

Shakespeareove tragedije uvelike se razlikuju od grčkih, jedino ih povezuje izbor likova - izuzetni, "jaki" karakteri - moć strasti i neumitnost sudbine. Pisane su za drugačiju publiku i drugačiji tip kazališne izvedbe: publika obuhvaća nejednako obrazovane slojeve pučanstva, a u kazalištu se ne može okupiti veliki broj ljudi, no zato se predstave učestalo ponavljaju. Građa se tako ne oslanja na svima poznatu "mitsku pozadinu", nego na uglavnom poznatu legendarnu povijest ili na svagdašnjicu. Motivi djelovanja likova tako se uvijek moraju izravno objasniti, a bitan je naglasak na

njihovom djelovanju i na međusobnom suprotstavljanju u dijalozima. Pri tome se teži dojmljivim prizorima, naglašenim izljevima strasti i osjećaja te na stvaranju stalne napetosti koja zahtijeva konačno rješenje na kraju. Najčešće se izmjenjuju stih i proza, a monolozi imaju ponekad i posve samostalnu vrijednost iznimno važnih refleksija o svijetu i životu te o temeljnim ljudskim postupcima i naravima.

Kako je *Hamlet* jedno od najglasovitijih, a također i najviše i najrazličitije tumačenih djela u svjetskoj književnosti, nacrt njegove strukture može naznačiti i temeljne značajke cjelokupnog Shakespeareova dramskog stvaralaštva. Ta tragedija, naime, počinje time što danski princ Hamlet tuguje za ubijenim ocem i ne odobrava brzu svadbu svoje majke za očeva brata Klaudija. Na zidinama se tada javlja duh Hamletova oca, koji otkriva da ga je vlastiti brat ubio i zahtijeva osvetu. Hamlet mu povjeruje, ali se ipak pomalo i koleba: odluči glumiti ludilo i potražiti i druge dokaze, pa u tome odbacuje i ljubav Ofelije, u koju je zapravo zaljubljen. Na dvor tada stiže glumačka družina, pa Hamlet glumcima napiše tekst posebne predstave, u kojoj kraljev brat ubije kralja i zavodi njegovu ženu. Klaudije takvu predstavu ne može gledati do kraja, pa Hamlet dobiva novi posredni dokaz o njegovoj krivnji, a nakon toga žestoko napada vlastitu majku. Čuje pri tome da netko prisluškuje razgovor iza zastora, pa misli da je to Klaudije i probada ga mačem. To je, međutim, bio Ofelijin otac Polonije.

Nakon toga kralj šalje Hamleta u Englesku, s pismom u kojem se nalaže pratiocima da ga tamo pogube. Hamlet međutim izmijeni tekst pisma, brod napadnu gusari, pa kada se od njih izbavi, Hamlet stiže natrag u Dansku, upravo na pokop Ofelije koja se ubila zbog očaja i tuge. Polonijev sin Laert vraća se iz Francuske na sestrin pokop pa mu Klaudije objašnjava da mu je Hamlet ubio oca i nagovara ga na urotu: on će organizirati mačevalački dvoboj njega i Hamleta, otrovat će vrh mača, a za svaki slučaj će i u pehar s pićem, namijenjen borcima, također staviti otrov. U dvoboju Hamlet i Laert, međutim, slučajno izmjenjuju mačeve, oboje se smrtno ranjavaju, a Hamletova majka Gertruda greškom popije pehar s otrovom. Hamlet pak prije nego što umre probode Klaudija.

U tu temeljnu radnju, u kojoj, eto, ima napretek ubojstava, samoubojstava, urota i mačevalačkih dvoboja, vješto su upleteni dojmljivi prizori Hamletove glume ludila, Ofelijina zbiljskog ludila, strastvenih dijaloga - kada, primjerice, Hamlet optužuje majku za urotu i predbacuje joj ženidbu s Klaudijem - i "predstave u predstavi" kada glumci izvode Hamletov tekst. Monolozi pri tome često daju svemu simbolično i univerzalno značenje, pa je tako jedan od najglasovitijih onaj koji počinje riječima: "Biti, ili ne biti - to je pitanje."

Književne kritičare, povjesničare književnosti, filozofe i psihologe čini se da je najviše zanimao Hamletov karakter, kao i razlozi njegova oklijevanja: vjeruje li on ili ne vjeruje duhu svojega oca i zašto nije odmah ubio Klaudija, jer je čak u drami jednom imao priliku koju nije iskoristio s dosta

neuvjerljivim obrazloženjem; da ga neće ubiti dok se moli, jer bi se tako mogao spasiti pakla. Dok je psihoanaliza upozoravala da se radi o prikrivenom Edipovom kompleksu - da je Hamlet podsvjesno zaljubljen u majku i mrzi oca, pa je Klaudije zapravo učinio ono što on sam želi, ali što ne može ni sam sebi priznati - dotle su, primjerice, formalisti tek upozoravali da je umijeće drame u tome da se mora odlagati konačno razrješenje. Također se raspravljalo o mogućem sukobu pesimizma i optimizma, kao o dva temeljno oprečna svjetonazora koja cijelu dramu neprestano prožimaju, kao i o Hamletu kao primjeru renesansnog čovjeka, koji doduše ima svu veličinu odlučnoga karaktera, ali koji želi i sve provjeriti i o svemu se osobno osvjedočiti. Neka duboka sumnja s jedne strane u transcendenciju, ali i s druge strane u bit vlastite osobe, prema takvim se tumačenjima uvlači u novovjekovnog čovjeka, usporavajući njegovo djelovanje, ali ne opovrgnuvši mu neku mogućnost sada na svoj način osobite uzvišenosti. Takve rasprave nisu ni do danas završene. Čini se da one jedino i opet potvrđuju da književnost nije filozofija, da ona ne želi dati nikakve konačne odgovore, nego da se svjesno i namjerno poigrava odnosima između zbilje i privida, pa čak i samu sebe tako "podvostručava" u "predstavi u predstavi", da se sve razine zbilje međusobno zrcale jedna u drugoj, zahtijevajući da se uvijek nanovo zapitamo što je zapravo zbilja i istina.

Takva mnogoznačnost nazire se u svim Shakespeareovim dramama, pa se njegovi likovi uvijek mogu tumačiti na više različitih načina i na mnogo razina. Njihova je tragedija pri tome redovito opsjednutost nekom vrstom egzistencijalne odluke: Magbet se odlučuje za vlast i moć, Romeo i Julija za ljubav, Timon Atenjanin za osvetu, na primjer, a njihovu sudbinu u nekoj mjeri određuje i svojevrsna naivnost - kao kod Otela ili Lira - pa čak i niz slučajnosti, što sažeto uopćava Magbetova primjedba: "Život je priča koju idiot priča, puna buke i bijesa, a ne znači ništa." Tu je primjedbu William Faulkner naveo kao moto svojega glasovitog romana, a ona bi vjerojatno mogla biti i moto najvećeg dijela moderne i postmoderne književnosti. Pri tome valja napomenuti da zlikovci u Shakespeareovim dramama nisu nikada naprosto "zli nevaljalci", nego da uvijek imaju određenu unutarnju a često i vanjsku motivaciju. Ni "igra dobra i zla" nije nikada sasvim jednoznačna; život kao da ima mnoge i raznolike "dimenzije", a Shakespeare je uvelike svjestan da su mjerila uvijek relativna. A upravo to je i jedna od osobina koja Shakespearea čini i velikim komediografom.

Premda su mu komedije ipak nešto manje cijenjene i tumačene nego tragedije i drame, sigurno je kako je Shakespeareov smisao za humor i dosjetku poseban, pa se čak često probije i u načelno ozbiljnim djelima, gdje su takvi detalji ponekad nezaboravni: primjerice, kada Troilo u *Troilu i Kresidi*, nakon konačno ostvarene ljubavne noći, skreće pozornost Kresidi na svjež zrak i kaže: "Prehladit ćeš se, pa ćeš me proklinjati."

Inače, strukturno su Shakespeareove komedije dosta raznolike: u nekima, kao u *Komediji zabluda* na primjer, on slijedi Plauta, neke imaju karakter

lakrdije, kao *Vesele žene windsorske*, neke upleću i tragične elemente kao *Mletački trgovac*, a čini se da su ipak najbolje one u kojima se miješaju san i java, mašta i zbilja, pastirska utopija, mitološki likovi i ljubavne priče kao u *Kako vam drago* i *Na Tri kralja ili kako hoćete*.

Sve najbolje značajke Shakespeareovih komedija možda najviše dolaze do izražaja u *Snu Ivanjske noći*, koji i danas privlači publiku, a potiče i različita tumačenja, jer se bavi danas aktualnom problematikom odnosa među spolovima. I o toj bi se komediji, naime, moglo reći nešto slično onome što je rečeno o Shakespearovim tragedijama: i ona postavlja mnoga pitanja, o značenju patrijarhata, o opravdanosti podjele "spolnih uloga" na aktivne muškarce i pasivne žene, o odnosima moći i autoriteta te o njihovoj ulozi u ostvarivanju ili u sprečavanju ljubavi, a da pri tome ne daje odgovore koji bi se mogli ustaviti u neku doktrinu ili u bilo kakve "konačne zaključke".

Sve je u književnosti otvoreno, pa premda se može ustvrditi da se u tzv. romantičnoj drami *Oluja* može razabrati neko stajalište koje je drugačije nego u "mračnim" tragedijama, neko stajalište mogućeg pomirenja ideala i zbilje u ravnoteži životne mudrosti, ipak se to ne može shvatiti kao neka nova, presudno važna poruka, niti kao obogaćenje onoga što je prisutno u ranijim djelima: Shakespearova je veličina uvijek
samo u tome što je on nepremašeni majstor dramske umjetnosti.

Kritičari su puno raspravljali o razlozima Shakespeareova uspjeha, premda takav uspjeh bijaše dosta dugo relativno ograničen, a tek je od romantizma dobio svjetske razmjere. Upozoravalo se tako na nenadmašnu zanatsku vještinu i na prilagodbu onome što publika očekuje, no takvo obrazloženje teško da se može u cjelini održati: mnoge su Shakespeareove drame znatno duže no što se to po svoj prilici moglo izvesti na pozornici; on je, čini se, morao imati u vidu i čitatelje. Osim toga, Shakespeare raspolaže iznimnim jezičnim bogatstvom, a mnogi se dijelovi njegovih drama mogu ocijeniti kao samostalna vrhunska dostignuća stilskog oblikovanja. što se pak tiče kompozicije, sklon je gomilanju prizora, i ona nipošto nije besprijekorna u smislu zapleta i raspleta, što je i izazvalo oštru kritiku kasnijega klasicizma. No, zamjerke kompoziciji, kao i izboru karaktera, primjerice, ne mogu osporiti izuzetnu uvjerljivost koju Shakespeare uvijek postiže, a koju neki teoretičari nalaze i u tome što je uspio povezati i uskladiti sva tri dominirajuća tipa renesansnog kazališta.

U doba renesanse, naime, crkvena je drama izgubila popularnost (osim u Španjolskoj), pa tek druga dva tipa dominiraju kazališnom umjetnošću. To je tzv. *commedia erudita*, "učena komedija", koja slijedi uglavnom uzore klasika, ali nije odveć popularna ni proširena, i tzv. *commedia dell'arte*, koja se svodi na improvizaciju glumaca, tek okvirno se pridržava utvrđenog razvitka radnje, a oslanja se zapravo na stalne likove, kao što su stari škrtac Pantalone, lukavi Pulcinella ili pohlepni Harlekin, na primjer.

"Elizabetanska drama", nazvana tako prema vladavini kraljice Elizabete, prema kojoj se određuje i književna epoha u engleskoj književnosti kojoj

pripada i Shakespeare, razlikuje se od svih tih tipova, ali je, čini se, upravo Shakespeare uspio u nju unijeti i ponešto od crkvenih prikazanja - izmjenu prostora i nizanje dojmljivih prizora - te nešto od učene komedije - vrsne stilski dotjerane monologe i dijaloge - a i nešto *od commedie dell'arte* - određene, prepoznatljive tipove kojima se jedino dodaju detalji u individualizaciji. Zahvaljujući dakako velikom umijeću, kako u zanatskom smislu dramatičara koji "osjeća" što može "ići" u drami, tako i spretnom vladanju jezikom i stilom, Shakespeare je uspio postići da njegove drame razumiju kako oni iz publike koji su mogli pratiti jedino zaplete, rasplete i uzbudljive prizore, tako i oni koji su, osim toga ili uz to, mogli uživati i u njegovoj rječitosti i iznimnoj jezičnoj umjetnosti.

Pri tome možda vrijedi i napomenuti da je tako njegova dramatika skromnim sredstvima u tehničkoj izvedbi uspjela započeti nešto što će tek mnogo kasnije moći ostvariti jedino filmska umjetnost: redanje prizora bez obzira na vremenska i prostorna ograničenja, mogućnost da se poigra i s tvorevinama mašte, koncentraciju na osobe i načelo integracije koje proizlazi jedino iz djelovanja likova.

Povezuje li tako doista nešto dubinsko - kako su to držali romantičari - Cervantesa i Shakespearea, ostaje prepušteno legendi, ali ostaje činjenica da su oni stvorili uzore za dvije književne vrste koje će postati reprezentativnim vrstama novoga vijeka. Oni su tako u neku ruku i preteče i utemeljitelji novovjekovnog romana i drame; književnost će se nakon njih razvijati u sve većoj raznovrsnosti stilova i postupaka, no neće biti odveć pretjerano ako kažemo da se nakon njih stara tradicija više neće moći doslovno vratiti; oni su osnivači nove tradicije u kojoj i tematika i oblikovanje odgovaraju zahtjevima vremena koje izraz svojih nada i strahova povezuje s rastućim osjećajem da se "ljudska drama" mora povezati s prolaznošću i povijesnim promjenama, da je čovjek osoba koja se mora suočiti s vlastitom sudbinom, i da je književnost doduše samo fikcija, ali da ima neku moć stvaranja umjetnih svjetova mašte među kojima se onda može birati.

Možda ipak nije naodmet spomenuti i još jednu simboličnu podudarnost: iste godine kada je rođen Shakespeare, rođen je i Galileo Galilei (1564-1642), utemeljitelj moderne znanosti. Premda se njegovo književno stvaralaštvo obično prikazuje u okviru iduće velike književne epohe, baroka, simbolična je podudarnost odveć privlačna: Galilei je, naime, u znanosti ono što je Shakespeare u kazalištu; obojica čine svjetskopovijesnu prekretnicu.

Galilei je i vrstan pisac. Osobito njegovi dijalozi, *Dijalog o dvama glavnim sustavima svijeta* (*Dialogo sopra due massimi sistemi del mondo*) i *Dijalozi o novim znanostima* (*Dialoghi delle nouve scienze*), doista su vrijedna djela i u smislu književnog izraza: jasna i pregledna proza, jednostavna a opet retorički uvjerljiva, nadahnuta i obilježena svojevrsnim žarom postignute nove spoznaje. No, ipak je bitna povijesna uloga Galileja u okretu pravca i stila mišljenja: on se prvi odupro autoritetu Aristotela, ne kritizirajući ga sa stajališta Platona - kao što su to činili renesansni filozofi,

među kojima visoko mjesto svakako zauzima i Hrvat Franjo Petrić - nego sa stajališta iskustva, pokusa i matematičkog utvrđivanja zakonitosti prirode. Njegova veličina nije tako samo u otporu prema dogmatizmu inkvizicije - koja ga je prisilila da se javno odrekne mišljenja o Zemlji kao središtu svemira, pri čemu je glasovita njegova uzrečica koju je navodno promrmljao nakon što su ga prisilili na "pokajanje": *Eppur si muove* ("ipak se kreće"). Promatranjem, pokusom, proračunom i matematičkim formulacijama prirodnih zakona on je započeo put kojim se kreće ne samo fizika nego velikim dijelom i sve znanosti sve do danas, put koji je doveo do takve promjene svijeta kakva se nikada ranije u povijesti nije dogodila. Egzaktna znanost, koja je temelj tehnike, nakon tri stoljeća potpuno je promijenila ljudski život, a konačno značenje te činjenice, kao i posljedice koje takav način mišljenja ima i na književnost, vjerojatno su danas najvažnija otvorena pitanja svake znanosti, svake politike, pa i svake književnosti. Galileo je tako, premda u prvom redu znanstvenik, uz Cervantesa i Shakespearea utemeljio i takav način pisanja kakav će od renesanse naovamo najviše odrediti sve što će se i u književnosti zbivati.

U epohi renesanse književnost u cjelini postupno zauzima nova područja i dobiva značenje koje joj i danas uglavnom pripisujemo. Njezin status više nije niži od statusa *scripture*, a premda često obuhvaća i područja koja joj danas više i ne pripisujemo, ona osvaja svojevrsnu autonomiju i počinje razvijati ideal originalnosti; počinje se smatrati stvaralačkom djelatnošću, ili joj se pak, u najmanju ruku, pridaje pravo da govori o onome o čemu ne govore drugi i drugačiji tipovi govora.

Oblici i načini oblikovanja renesansne književnosti proširili su se postupno Europom, brzinom i obuhvatom kakvog srednji vijek nije poznavao. Odnosi među književnostima različitih naroda i na različitim jezicima dobivaju takvo značenje kakvo će se zadržati do danas. Od renesanse počinje proces postupnog nastajanja svjetske književnosti, u onom smislu u kojem je to kasnije Goethe govorio: međusobnim poznavanjem i uzajamnim odnosima, koji ne niječu osobitosti svakog naroda i jezika, nastaje svojevrsno jedinstvo u raznolikosti. Mnogi narodi stvaraju upravo u to vrijeme djela koja se sigurno mogu mjeriti s ovdje opisanim, jedino što zbog povijesnih okolnosti nemaju mogućnosti da se ona u toj mjeri prevode i da u svjetskoj baštini zauzmu takva mjesta kakva bi svakako zasluživala. Možda tek buduća istraživanja, uz veće mogućnosti prevođenja i uspoređivanja, izmijene to stanje u kojem ne dominiraju samo najbolji nego prije oni koji su zbog posve izvanknjiževnih razloga najpoznatiji. Ipak, čak ako i sada gledamo sa stajališta koje je uvjetovano dosadašnjim - nipošto neprijepornim - shvaćanjem književnog razvitka u najširem obzoru, neće biti pretjerano ako čak i u najužem izboru dva hrvatska pisca uvedemo u red "svjetskih pisaca". To su Marko Marulić (1450-1524) i Marin Držić (1508?-1567).

Marulić, naime, nije samo "otac hrvatske književnosti" - kako ga s pravom naziva naša povijest književnosti - nego je svjetski pisac i zbog toga što su

njegova djela objavljivana u brojnim izdanjima u nekoliko europskih zemalja. On je pisao na tri jezika, hrvatskom, latinskom i talijanskom, a njegova latinska djela *Pouke za dobar život prema primjerima svetaca* (*De institutione bene vivendi per exempla sanctorum*), *Evanđelisar* (*Evangelistarium*) i *Pedeset parabola* (*Quinquaginta parabolae*) imala su, da tako kažemo, europski uspjeh, a naknadno otkriven (1956) latinski ep *Davidiada* (*Davidias*) prema mišljenjima znalaca usporediv je s vrhunskim europskim epovima. Već tim djelima Marulić tako može ući u red najpoznatijih europskih humanista.

Njegova hrvatska djela, međutim, poema *Suzana*, neka dramska prikazanja te bogoljubne, domoljubne i u novije vrijeme otkrivene ljubavne pjesme, kao i brojni spisi vjerskog karaktera, važan su prilog hrvatskoj književnosti. No, ipak ga tek ep *Judita* čini velikanom ne samo hrvatske književnosti.

Tema je *Judite* biblijska priča o lijepoj i pobožnoj udovici Juditi, koja spašava svoj grad, Betuliju, od opsade tako što zavodi vojskovođu Holoferna, ubije ga, odsječe mu glavu i time izazove rasap njegove vojske. Već je i sam izbor teme zanimljiv, jer omogućuje različita tumačenja i konotacije, o kojima se i danas vode rasprave. Najčešće se primjećuje naglašeno rodoljublje, no djelo je odveć složeno i bogato značenjima da bi se moglo svesti naprosto na aluziju o povijesnoj ugroženosti Marulićeva rodnog Splita od prijetećih turskih osvajanja. Obrada pak slijedi tradiciju vergilijanskog epa, no izvrsni opisi Holofernove vojske, straha koji širi njezino napredovanje, a osobito opisi Juditine ljepote i njezinih priprema da zavede tiranskog vojskovođu, kao i njezine odlučnosti, hrabrosti i zanimljivog utjecaja na okolinu, izrazito su renesansnog karaktera: pobožna i kreposna udovica ima sve osobine takvih karaktera kakvima se upravo renesansa oduševljavala. Najvažnije je pri tome ipak što Marulić suvereno vlada pjesničkim umijećem, i to na hrvatskom jeziku. Složenim stihovima - dvostruko rimovanim dvanaestercima on je uspio postići sve vrhunske vrijednosti književnog izraza: jedinstven ritam, slaganje zvučnosti i značenja, slikovitost i nedvojbeno onaj i onakav dojam kakav može izazvati isključivo i jedino velika književnost. A to ujedno svjedoči i da se oslanjao na već dosta dugu i razrađenu tradiciju hrvatskog književnog izraza, što je još i danas važan predmet istraživanja hrvatskih književnih povjesničara.

A Marin Držić, opet, svojim komedijama može se mjeriti s najvećim svjetskim komediografima, o čemu možda najbolje svjedoči činjenica da se one i danas izvode, pa čak i uspijevaju oduševiti publiku. Od njegovih brojnih dramskih djela većina je sačuvana samo u fragmentima ili su izgubljeni neki dijelovi, no tri uglavnom cjelovite drame čine ga najvećim hrvatskim komediografom svih vremena: *Novela od Stanca*, *Skup* i *Dundo Maroje*.

Skup obrađuje na Plautovom predlošku motiv škrtosti, ali nije naprosto preradba, nego se složenošću zapleta, vještinom vođenja radnje i izvrsnim dijalozima može smatrati jednom od najboljih svjetskih komedija na tu toliko

često obrađivanu temu. *Novela od Stanca*, pak, na tradiciji srednjovjekovne farse, nesumnjivo je izvorno djelo izuzetne originalnosti. U priču, naime, o tome kako su dubrovački mladići prevarili nekog starca koji je došao u Dubrovnik, upletene su osim mnogih šaljivih zgoda i razgovora brojne književne aluzije na suprotnosti mladosti i starosti, na odnose između urbane i seljačke kulture te na nerješiv sukob između naivnosti, pa i gluposti, s jedne strane, i sofisticirane mudrosti, koja tako lako prelazi u lukavost i ironiju, pa i neku vrstu zloće. Možda je ipak njegova najbolja komedija *Dundo Maroje*, jer ona u svakom slučaju ima i najširi obzor u kojem Držić želi obuhvatiti i vrlo ozbiljna, čak i sudbinska pitanja ljudskog opstanka. U jednom od dva prologa u toj komediji, naime, govori se o dva tipa ljudi, "ljudi nahvao" i "ljudi nazbilj", a to otvara do danas nezavršene rasprave o tome predlaže li Držić neku vrstu utopije, suprotstavlja li on naprosto pamet i glupost ili pak aludira na tadašnje političke prilike, pa možda čak i lukavo kritizira dubrovačko plemstvo, no na tako prepreden način da ono opet samo sebe vidi kao "ljude nazbilj", što će reći "prave ljude". Vještina u vođenju zapleta, vrsni dijalozi i izniman smisao da se sva ljudska problematika "vidi" sa stajališta u kojem se na kraju svemu možemo nasmijati, Držića čini piscem koji se s pravom može uspoređivati jedino s Aristofanom, Plautom i nekoliko kasnijih velikana komedije, poput Molierea primjerice.

Književna epoha renesanse tako je i epoha u kojoj će vrijednost i značenje književnosti kao umjetnosti "prepoznati" i narodi koji prema ustaljenom mišljenju nisu mogli imati veću ulogu u "svjetskoj povijesti". Takvo se mišljenje, doduše, teško može danas održati jer se o povijesti više ne može razmišljati kao o nekom duhovnom ili gospodarstvenom napretku u kojem su "vodili" čas jedni, čas drugi veliki narodi. Ipak, ostaje činjenica da raspolažemo tek s onim što nam je tradicija na svoj način uspostavila, a mnoge njezine nepravde teško da će se moći brzo ispraviti. Obzor svjetske književnosti naprosto se, na žalost vjerojatno, ne može širiti unedogled; također je činjenica da ga suvremeni svijet prihvaća jedino u okvirima kakve mu, u krajnjim konzekvencijama, nameće, čini se, jedino tehnologija.

6.

BAROK

Naziv "barok" izvodi se danas uglavnom iz španjolske riječi *barrueco*, odnosno portugalske *barooco*, koje znače nepravilan, neobrađen biser. To doziva primisli na sjaj i na oblik, a barok je doista prva velika književna epoha koju povjesničari književnosti pokušavaju odrediti značajkama koje bi bile svojstvene isključivo načinu umjetničkog oblikovanja. Čini se pri tome da najviše zasluga - a prema drugim mišljenjima bi se reklo: krivice - što je barok shvaćen kao velika književna epoha ima njemački teoretičar likovnih umjetnosti Heinrich Wölfflin, koji je početkom dvadesetog stoljeća uspoređivao djela likovnih umjetnosti i ustvrdio kako se neovisno o motivima i temama može primijetiti da umjetnici različitih razdoblja - on uzima za primjer upravo renesansu i barok - naprosto "vide" svijet na različite načine, pa ga tako i u svojim djelima različito opisuju, prikazuju i oblikuju. Donekle je i paradoksalno što Wölfflin nije imao u vidu epohe, nego je govorio jedino o "stilovima", čak je, štoviše, držao da se barokni i renesansni stil mogu razabrati i razlikovati potpuno izvan povijesno uvjetovanih razdoblja. No, njegove analize čini se da su s vremenom uvjerile i povjesničare književnosti - koji i inače bijahu sve više skloni služiti se pojmom stila - da bi se stilske razlike mogle primijeniti i na razlike među epohama. Osim toga, u povijesti glazbe i likovnih umjetnosti naziv "barok" se već dosta široko rabio za oznaku zasebne epohe ili razdoblja.

Teškoće su, međutim, nastale kada su temeljitija književnopovijesna istraživanja pokazala da doduše doista postoje velike razlike između renesanse i baroka, no da one ni približno ne nastupaju istovremeno u raznim nacionalnim književnostima, niti se mogu zadovoljavajuće opisati u svim književnostima doista iste stilske osobitosti. Dakako, takav je problem prisutan u određivanju svih književnih epoha, no čini se da je renesansu ipak u tom pogledu barem donekle lakše opisati. Upozoreno je već na humanizam, predrenesansu, kao i na činjenicu da i najveći renesansni pisci zapravo kronološki pripadaju srednjem vijeku, no barem u opreci prema srednjem

vijeku lako je razabrati da je renesansa neprijeporno nova epoha. Kada se pak radi o baroku, opreka prema renesansi i tu može biti polazište, no neke zajedničke nove značajke, koje bi pripadale jedino i isključivo književnosti epohe baroka, mnogo je teže na zadovoljavajući način odrediti.

U povijesti književnosti, doduše, rano je zapaženo da otprilike u šesnaestom i u najvećem dijelu sedamnaestoga stoljeća dolazi do većih promjena u dominirajućem svjetonazoru, u ukusu i u načinu književnog oblikovanja. Renesansnu "svjetovnost" kao da zamjenjuje neka nova "duhovnost", renesansnu racionalnost sklonost prema iracionalnom, a renesansnu težnju za jasnoćom izraza i tematikom koja je izravno bliska svagdašnjici zamjenjuje sklonost prema nejasnom, tajnovitom, pa i mističnom, što se sa svagdašnjicom može povezati jedino složenim alegorijskim tumačenjima. Kada se pak radi samo o svjetonazoru, taj se često povezivao s tzv. katoličkom obnovom, što će reći izrazitim i organiziranim otporom Katoličke crkve prema protestantizmu, no s druge strane valja imati na umu da se upravo u protestantizmu razvijaju sklonosti prema mistici i takvoj duhovnosti kakva se pripisuje upravo baroku. A na razini isključivo stila i književnog oblikovanja zamijećene su opet iste ili vrlo slične pojave, koje su, međutim, u različitim nacionalnim književnostima dobile različita imena. Sve ih je ipak dosta lako svesti na "zajednički nazivnik".

Sve te pojave ujedinjuje, naime, neko pretjerano naglašavanje stila i izraza, koje kao da zanemaruje tematiku i ono što bismo mogli nazvati "temeljnom problematikom ljudskog života". U Italiji i Španjolskoj takve su pojave nazvane prema piscima: "marinizam" prema Marinu i "gongorizam" prema Góngori, u Engleskoj "euphuism" prema jednoj pripovijesti, *Euphues*, Johna Lylyja, a u Francuskoj "precioznost", prema nadimku dama koje je Molière ismijao u komediji *Smiješne precioze* (*Les précieuses ridicules*). Danas se uglavnom drži da se sve mogu okupiti zajedničkim pojmom i nazivom "manirizam".

Odnos između manirizma i baroka ipak je ostao otvoreno pitanje u znanosti o književnosti. Povjesničari književnosti, a često i povjesničari likovnih umjetnosti i glazbe, bijahu najprije skloni manirizam shvatiti kao razdoblje koje nastupa nakon renesanse; obično se govorilo o kraju šesnaestoga i početku sedamnaestog stoljeća. To bi razdoblje, onda, postupno prešlo u barok, koji bi obuhvaćao uglavnom sedamnaesta stoljeće. Kasnije, međutim, manirizam je sve više proučavan kao izvanvremenski pojam stila, pa su mnogi teoretičari upozoravali kako se neka vrsta opreke između sklonosti prema "klasicizmu", što će reći jasnoći i razumljivosti s jedne strane, a nejasnoći te sklonosti prema onome što je neobično, izobličeno i zbog toga "nestvarno", s druge strane, može zamijetiti u raznim razdobljima povijesti književnosti. Tako su klasicizam i manirizam često shvaćeni kao dva temeljna tipa stilskog oblikovanja. Pri tome se čak zaključivala kako se autonomni razvitak umjetnosti u cjelini kreće od svojevrsne sklonosti prema naglašavanju tematike i "oponašanju zbilje" do sklonosti prema naglašavanju

isključivo stilskih vrijednosti izraza i neobičnog, pa čak i protuslovnog odnosa prema zbilji, da bi nakon pretjerivanja u jednom pravcu nastupilo opet pretjerivanje u drugom.

Takvo razmatranje, međutim, zanemaruje činjenicu da razvitak književnosti nije uvjetovan jedino određenom zakonitošću promjena u stilu. Nema sumnje da se u povijesti književnosti doista mogu pratiti i takve promjene kakve pripadaju naprosto zakonitostima razvitka svake institucije, pa tako i institucije književnosti, no podjednako tako nema sumnje da u povijesti književnosti na promjene djeluju i vanjski činitelji, od općih okolnosti društvenog života i cjelokupne kulture do na ovaj ili onaj način, manje ili više, izraženog pritiska politike, religije ili ideologije. A tako je i s manirizmom, pa i s barokom. Zato danas uglavnom prevladava mišljenje kako bi manirizam valjalo shvatiti u smislu nekog "tipa stila", koji u velikoj mjeri doista prevladava u epohi baroka ili barem čini jednu njezinu bitnu značajku. Druge su se značajke baroka pokušavale izvesti iz svjetonazora, pa čak izravno i iz ideoloških razloga. A da je reakcija na protestantizam imala u nekim zemljama i izrazito naglašen ideološki pritisak, povijest književnosti također ne smije zanemariti, kako je, uostalom, vidljivo i u spomenutom slučaju Galileja.

Uzmemo li tako epohu baroka vrlo uvjetno, svjesni da se njene značajke, čak i kada su shvaćene neodređeno i vrlo uopćeno, ne pojavljuju istovremeno u različitim zemljama - pa se često govori i o razlici između baroka sjevernih, protestantskih zemalja i baroka južnih, katoličkih država - ipak se može okvirno zaključiti da otprilike između 1570. i 1670., barem u jednom većem broju nacionalnih književnosti, dominira sklonost prema religioznosti, misticizmu i u nekom obliku onome što odgovara onostranosti u tematici, a u stilu pak sklonost prema prebujnosti izraza, naglašenom ukrašavanju, pa i time da izraz na neki način postane sam sebi svrhom. Tako odlike baroka jesu smisao za neobično, tajanstveno, bizarno i paradoksalno, pa čak i izvrnuta i izobličeno, kao i sklonost prema određenom povratku srednjovjekovnom alegorizmu, jedino što se on sada vrlo često povezuje s osobnom simbolikom i s aluzijama na izravne povijesne događaje.

Takve značajke doduše ne osiguravaju da se barok shvati kao konzistentna epoha, no upravo zbog njih čini se da je barok postao modernistima zanimljivom epohom. Tako bi se moglo reći da je tek iskustvo mnogih književnih pravaca u epohi modernizma omogućilo da se barokna književnost shvati kao određena epohalna novina. Ne tako davno, naime, povjesničari književnosti bijahu skloni baroknu prekomjernost izraza, pa i sve karakteristike manirizma, naprosto shvatiti kao kvarenje i izrađivanje "veličanstvene" književnosti renesanse. "Barok" je tako započeo kao gotovo pogrdan naziv, da bi ga tek tijekom druge polovine dvadesetoga stoljeća teoretičari i povjesničari prihvatili kao vrijednosno neutralnu oznaku. Spor oko baroka i renesanse, međutim, jedino pokazuje kako nije dobro izricati vrijednosne ocjene cjelokupnih epoha: i renesansa i barok podjednako su

vrijedne epohe, a jedino proučavanje kako njihovih razlika tako i istovjetnosti može pokazati u kojoj se mjeri one mogu i zasebno zadovoljavajuće opisati.

Najčešće se uzima da je preteča, a prema nekim mišljenjima i jedan od utemeljitelja književnoga baroka talijanski pjesnik Torquato Tasso (1544-1595), jer se njegovo životno djelo, ep *Oslobođeni Jeruzalem* (*Gerusalemme liberata*) ubraja u vrhunska ostvarenja svjetske etike, a ujedno nameće usporedbu s Ariostovim *Bijesnim Orlandom*, koja pokazuje promjene kakve su se u književnosti dogodile u dosta kratkom vremenu.

Oslobođeni Jeruzalem razlikuje se od *Bijesnog Orlanda* na taj način i u takvoj mjeri da su mnogi teoretičari - uključujući i Wölfflina - smatrali kako je usporedba ta dva epa najbolji način da se opišu i epohalne stilske razlike. Teško je reći do koje je mjere to opravdano, no usporedba se svakako nameće najprije i zbog sličnosti: i Tassov ep, kao i Ariostov, opisuje borbe kršćana i muslimana, i u njegovom je središtu opsada, i on slijedi epsku tradiciju gomilanja brojnih epizoda i digresija koje zadržavaju radnju, i on miješa mitološka bića i čudesne predjele s povijesno utvrdivim lokacijama i činjenicama. Također su mu glavni likovi i opet vitezovi, čijim se ratnim i ljubavnim pustolovinama posvećuje najveća pozornost. Najveća je razlika tako samo u književnoj obradi: *Oslobođeni Jeruzalem* i opet je pisan u oktavama, a podijeljen je u dvadeset pjevanja, a nešto poput općeg tona koji prožima čitavo djelo ipak je bitno drugačije nego u Ariosta. I Tasso, doduše, izuzetno vješto gradi muzikalne i slikovite stihove, i on je virtuoz versifikacije, no za razliku od Ariosta, koji uvijek govori pomalo ironično i koji je sklon sve obuhvatiti ponesen nekim zadovoljstvom u pripovijedanju, Tasso je uvijek gotovo tragično ozbiljan. Mitologija pak koja je u Ariosta zapravo nešto poput maštovitog ukrasa, u Tassovu epu izravno se pokušava povezati s kršćanstvom, pa osvojenje Jeruzalema i oslobađanje Kristova groba dobiva transcendentna, obvezujuće značenje pouke nametnute kršćanskom svijetu, ugroženom tada nadirućim turskim osvajanjima. Istina, Tasso nije nikada do kraja samo moralist, no neka stalna napetost između religijskog uvjerenja i svetosti zadatka koji su njegovi vitezi poduzeli, s jedne strane, i njihovih osobnih sudbina, njihovih ljubavi i njihovih kolebanja te prepuštanja posve svjetovnim željama i strastima, s druge, neprestano je prisutna.

Čini se tako da neka neumitnost tragične sudbine prati život i pustolovine vitezova u *Oslobođenom Jeruzalemu* toliko da čak ni oslobođenje Kristova groba na kraju ne daje dojam "sretnog završetka". Tasso tako "svijet viteštva" očito više ne vidi, ne shvaća niti opisuje na isti način na koji to čini Ariosta: i on zna da se prošlost ne može uskrisiti, no on kao da vjeruje kako je ona nešto poput učiteljice života, pa ideale koji su, prema njegovom mišljenju, vodili kršćanski svijet u križarskim ratovima želi ako već ne obnoviti, a ono pokušati nanovo potvrditi. Možda je upravo veličina njegove umjetnosti u tome što takva namjera kao da mu stalno "izmiče iz ruku": njegovi su vitezovi uvijek odveć samo ljudski, a svetost njihova poslanja kao da se stalno pomiče

u pozadinu. Možda je tragično što je taj rascjep Tasso, čini se, i iznutra osjećao: kritičari su njegov ep napadali samo zbog nerazumijevanja i dogmatskih nazora, no on kao da nije samo zbog pritiska pokušavao udovoljiti njihovim zahtjevima i napisati novu verziju epa, *Osvojeni Jeruzalem* (*Gerusalemme conquistata*), koja bi u potpunosti odgovarala strogim načelima protureformacije. On je duboko proživljavao unutrašnje sukobe trenutaka obuzetosti mističnom religioznošću i čistog zadovoljstva u umjetničkom stvaranju, koje ga je vodilo u drugom smjeru. Upravo zbog toga je, prema nekim tumačenjima, i završio u duševnoj bolesti, a njegova je sudbina obavijena legendama, pa je čak postala i građom jedne Goetheove tragedije.

Oslobođeni Jeruzalem može se shvatiti i kao pokušaj da se klasični ep, oslonjen, na tradiciju Homera i Vergilija, uskladi s novom kršćanskom mitologijom i novim načinom književnog izraza. Složena kompozicija tako je ipak nešto manje zapletena od one *Bijesnog Orlanda*. Tasso slijedi neku pravilnost oblikovne organizacije, pa je i sam zaplet nešto jednostavniji: opsada i oslobođenje Jeruzalema, ograničen broj epizoda i upletanje Neba i Pakla - umjesto grčkih bogova - vode zbivanje koje završava na unaprijed poznat način. Vođa vitezova, Goffredo, odgovara donekle Agamemnonu, njegovi se vitezovi posvađaju kao i Agamemnonovi Grci, no njih ipak uvelike vode samo tragične ljubavi: Erminija beznadno ljubi Tancredija, koji pak ljubi Clorindu koju zabunom ubije, a čarobnica Armida zavodi sve vitezove da bi ih na kraju pretvorila u ribe. Najviše pozornosti pri tome posvećeno je opisu oružja, bitki, dvoboja i opreme vojske, kao i zbivanjima u "protivničkom taboru", te onima u Paklu koji nastoje omesti kršćanske pobjede. Stil se, međutim, više ne drži ujednačenog uzvišenog tona nego prelazi često u svojevrstan lirizam - majstorski su opisani prizori ideala pastirskog života u epizodi o Erminiji među pastiricama, primjerice - a česti su i postupci tzv. končeta (prema talijanskom *concetto*), koji se sastoje od sustavnih provedbi domišljato sastavljenih usporedbi između uzajamno izravno nespojivih pojmova ili predodžbi. Zbog svega toga Tassov se ep često drži uzorom nove varijante epa, nazivane često upravo prema nazivu epohe "barokni ep", koji će postati primjer mnogim piscima diljem Europe.

Tasso je napisao i oko 2000 lirskih pjesama, pretežno ljubavnih, objavljenih s nazivom *Stihovi* (*Rime*), mladenački spjev *Rinaldo* i posmrtno objavljen spjev *Stvoreni svijet* (*Il mondo creato*), tragediju *Kralj Torrismonda* (*Re Torrismondo*) i mnoge dijaloge te vrlo zanimljiva *Razmatranja o junačkom spjevu* (*Discorsi del poema eroico*). U tom razmatranju on nastoji odrediti poetiku epa, naglašavajući kako ep mora biti jedinstven, vjerodostojan, čudesan i dojmljiv, ali i nadahnut nekim temeljnim etičkim ili religioznim motivom. Zbog naglašavanja značenja nadahnuća i individualnih vrijednosti izraza mnogi teoretičari Tassa drže svojevrsnim pretečom romantičarskih učenja o geniju, odnosno barem jednim od ključnih teoretičara od kojih počinje shvaćanje književnosti kao stvaralaštva, za razliku od

antičkih teorija koje su govorile o književnosti kao o svojevrsnom zanatu.

No njegovo djelo koje se po uspjehu gotovo može mjeriti s *Oslobođenim Jeruzalemom* pastirska je drama *Aminta*, zapravo lirska pastorala u kojoj je konvencija bijega od svagdašnjice u zamišljeni idilični život pastira uobličena na način koji su stoljećima oponašali mnogi pisci. Valja pri tome primijetiti da je hrvatski pjesnik Dinko Zlatarić prvi u Europi preveo *Amintu* izravno iz rukopisa i tiskao taj prijevod s nazivom *Ljubmir*, u Veneciji 1580., prije nego što je uopće objavljen original.

Ako je Tasso preteča, talijanski pjesnik Giovanni Battista Marino (1569-1625) - prema čijem je imenu stvoren spomenuti naziv "marinizam" - svakako je ako već ne začetnik a ono najizrazitiji predstavnik cjelokupnog onog stila koji se naziva "manirizmom", a koji će postupno zahvatiti gotovo sve europske književnosti i koji se uglavnom drži jednim od temeljnih obilježja cjelokupne književne epohe baroka.

Marino je pisao mnogo, najpoznatije su mu zbirke lirskih pjesama *Lira*, *Galerija* (*La galleria*) i *Gajde* (*La sampogna*), no životnim mu se djelom drži mitološki ep *Adonis* (*Adone*), koji je s 45 000 stihova najdulji ep talijanske književnosti i jedan od najduljih u europskoj književnosti uopće. Upravo zbog te opsežnosti, unatoč kojoj je radnja zapravo vrlo oskudna, kritičari taj ep i ne drže u cijelosti uspjelim ostvarenjem koje bi moglo ući u najuži izbor dostignuća svjetske književnosti. No, određene stilske novine i utjecaj koji su one imale na kasnije književno stvaralaštvo povijest svjetske književnosti ne smije zanemariti.

Zanimljivo je pri tome spomenuti da je okosnica epa, mit o Adonisu i Veneri (Afroditi, prema grčkoj mitologiji), čini se izuzetno mnogo privlačio pjesnike, primjerice Shakespearea, Ovidija, Držića, i Gundulića. Sam je mit vrlo star, a Grci su ga prihvatili čini se od Hetita ili Feničana. Povezan je sa svečanostima prilikom dolaska proljeća ili ljeta. Izvorno je Adonis, barem prema jednoj verziji, bio sin ciparskog kralja Kinira i njegove kćerke Smirne, koja je zavela vlastitog oca, pa je pretvorena u drvo. No nakon deset mjeseci Kinira je mačem raspolovio drvo, i iz njega je izašao Adonis. Afrodita ga je uzela, sakrila u kovčeg i povjerila ga Perzefoni da ga čuva u podzemnom carstvu. Radoznala Perzefona otvorila je kovčeg, a kada je ugledala mladića izuzetne ljepote, zaljubila se u nj i nije ga htjela vratiti Afroditi. Nakon tužbe, Zeus je presudio kompromisom, kojem je i obično bio sklon u svađi bogova: trećinu godine Adonis je mogao provesti s Afroditom, trećinu s Perzefonom, a trećinu se mogao odmarati. Afrodita ga je međutim nagovorila da s njom provodi i "slobodnu trećinu", pa se Perzefona požalila bogu rata Aresu (Marsu, prema rimskom nazivu). Kako je i on inače bio ljubomoran, pretvorio se u vepra, pa kada je Adonis lovio, smrtno ga je ranio naočigled Afrodite. Iz njegove krvi nicale su tada crvene ruže.

Od svega toga Marino je ispjevao 45 000 stihova jedino o tome kako se Venera zaljubila u Adonisa, kako je s njim živjela u idiličnoj šumi, kako je on volio lov i nije slušao Veneru kada ga je upozoravala da ne lovi opasne

životinje i kako ga je vepar ubio. Govoriti o razvučenosti te zapravo vrlo jednostavne fabule, međutim, nema mnogo smisla povodom Marinovog epa, jer se u njemu sve sastoji od mnoštva opisa, epizoda, književnih reminiscencija, preuzetih iz Homera, Apuleja, Petrarke, Tassa i mnogih drugih, a temeljna je namjera, čini se, da izraz postane svrhom sam sebi i da potpuno prevlada nad onim što bismo mogli nazvati "sadržajem". Tema Marinu očito nije osobito važna; njega zanimaju stilski efekti, a poanta je rečena jednostavno u stihu koji počinje: "Cilj je pjesnikov začuditi."

Tako je načelo koje će na vrlo sličan način izraziti teoretičari formalizma početkom dvadesetoga stoljeća izrečeno već prije više od tri stoljeća, doduše tada kao načelo jedne sasvim određene, osobite književne tehnike. A ta se tehnika svodi na namjerno izazivanje čuđenja izborom neobičnih i bizarnih motiva - natjecanje pjesnika i slavuja, na primjer - na same sebi dostatne zvučne efekte, na spomenuti končeto i na gomilanje neobičnih i neočekivanih metafora - nebo je, primjerice, "staja zvijezda", krijesnica je "baklja polja" ili "leteća munja" ili "živa krilata iskra", a sunce je "krvnik što sjekirom svojih zraka siječe vrat sjenama". Uvelike ovisi o ukusu hoće li takav način izražavanja postati do te mjere dominirajući da može zamijeniti sve ostale književne vrijednosti. Čini se, međutim, da je upravo takav ukus prevladavao barem u jednom velikom dijelu književne publike epohe baroka, a on nije stran ni dobrom dijelu suvremene književnosti, premda ga danas shvaćamo tek kao jednu od mnogih otvorenih mogućnosti.

U svakom slučaju, Marinovo pjesništvo naglašeno njeguje virtuoznost u pjesničkom oblikovanju, a nju je postigao u najvećoj mjeri i jedan od najvećih španjolskih pjesnika Luis de Góngora y Argote (1561-1627). On je bio, naime, najvažniji i svakako najugledniji predstavnik pjesničke škole u španjolskoj književnosti početkom sedamnaestoga stoljeća, nazvane *culteranismo* (prema *culta*, učen), a koja je upravo zbog njegove slave i prema njemu prozvana "gongorizam". Marinizam je pri tome vjerojatno ponešto izravno utjecao na tu školu, no čini se da se ona ipak pojavila prije svega zbog spomenutog autonomnog razvitka stila: teoretičarima je to bio oslonac za spomenutu tezu o prijelazu od renesansnog stila na stil manirizma, koji se zbiva zbog unutarnjih razloga razvitka institucije književnosti.

Góngora je ipak posve iznimna pojava. Njegove poeme *Polifem i Galateja* (*Fabula de Polifema y Galatea*) i, osobito, *Samoće* (*Soledades*) izazvale su brojne polemike, oštra suprotstavljanja i podjednako oduševljene poklonike i oponašatelje, koji su međutim - kako to često biva - Góngori nanijeli više štete nego koristi; zbog njih je gongorizam donekle i s pravom napadan kao pretjerana manira namjerne nejasnoće, gomilanja efekata i izmišljanja novog, jedva razumljivog jezika.

Góngora, naime, drži da je pjesništvo namijenjeno samo izabranima, onima koji ga mogu razumjeti i shvatiti upravo i jedino kao pjesništvo, a za to je potrebno kako znanje, poznavanje tradicije i osobitosti upravo pjesničkog jezika, tako i određena osjetljivost za poetski način izražavanja. Njemu

predaja pripisuje izreku: "U ljubavi nije važno što se kaže nego što se osjeća, a u poeziji nije važno što se osjeća nego što se kaže", koja je u dvadesetom stoljeću postala gotovo geslom svekolikog pjesništva. Konzekvencije takvog stajališta Góngora je dosljedno izveo: tema u poeziji nema gotovo nikakvo značenje i ne treba težiti razumljivosti. U *Polifemu i Galateji* tako se radi naprosto iz Ovidijevih *Metamorfoza* poznatom mitu o ljubomornom divu Polifemu koji je, zaljubljen u Galateju, bacio golem kamen na ljepotana Akisa, s kojim je Galateja razgovarala. A u *Samoćama* sve se svodi na priču o nekom mladiću kojeg je more izbacilo na nepoznatu obalu, pa on odlazi među pastire i prisustvuje svadbi, a zatim se druži s ribarima. Temeljno značenje poeme uvijek je samo u bizarnim metaforama, u zvučnim stihovima, u brojnim aluzijama na mitologiju i na ranije pjesništvo, u neobičnom poretku riječi koji izaziva zabunu i u nekoj neprozirnosti izraza zbog koje nikada nije dokraja jasno na što se izraz zapravo odnosi u smislu kakvog bismo mogli pripisati običnom jeziku. Pri tome se uvode i latinske riječi i konstrukcije, stvaraju nove kovanice i traže nove mogućnosti u poretku riječi, tako da je pjesma krajnje udaljena od običnog jezika. Cjelokupno pjesništvo pri tome postaje "tajanstveno"; ono govori nešto što se nikada do kraja ne može izreći, pa kao da se želi približiti više mistici nego onome što bi odgovaralo, primjerice, umjetničkoj prozi. Svojevrsno odvajanje poezije od proze, jer se poezija - kako bismo to danas rekli - oslanja isključivo na označitelje, a proza na označeno, koje je izrazito prisutno u mnogim suvremenim književnim ostvarenjima, ima tako u Góngori velikog preteču. Čini se da ga upravo zbog toga njegovi suvremenici, kao i kasnije književne epohe sve do modernizma, nisu osobito cijenili. Tek je modernizam u njemu prepoznao "pjesnika za pjesnike".

Za razliku od Góngore koji dugo nije bio svjetski slavan pisac, u Španjolskoj u sedamnaestom stoljeću - koje povjesničari španjolske književnosti zovu "zlatnim vijekom" - svjetsku slavu već rano stječu tri dramatičara: Lape Felix de Vega Carpio (1562-1635), Tirsa de Malina (pravim imenom Gabriel Tellez, 1584?-1648) i Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

Njihov uspjeh svakako je vezan uz veliki procvat kazališta u tadanjoj Španjolskoj. Čini se, naime, da je tada, slično kao i u Engleskoj nešto ranije, kazalište igralo onakvu ulogu kakva je donedavno odgovarala kinematografiji: svatko je išao u kazalište, glumci i dramatičari su slavljeni, predstave su gledali s podjednakim žarom građani, plemići, svećenici i dvorjani. I premda su postojale razlike, crkvena se drama zadržala u donekle posebnom obliku nazvanom *auto sacramental*, svjetovna je imala naziv *comedia*, ali se ona dijelila na nekoliko podvrsta, od kojih je najvažnija tzv. drama "plašta i mača" - nazvana tako prema opremi glavnog junaka - od kojih su neke prikazivane pretežno na dvoru, druge pretežno građanima, no čini se da su ih svi sve voljeli gledati. Zašto u nekim povijesnim razdobljima i u nekim sredinama dolazi do takve popularnosti kazališta i zašto baš samo u

nekim slučajevima to dovodi do uspjele čvrste povezanosti kazališta i dramske književnosti - a ne završava sve s cirkuskim igrama, kao u starom Rimu, primjerice - nije do kraja razjašnjeno. Okolnosti društvenog života sigurno pri tome igraju veliku ulogu, no teško je reći može li se njima baš sve objasniti. Nagađa se zato danas i o nekim dubljim razlozima zbog kojih bi pučanstvo odjednom voljelo prihvatiti da se cjelokupni život zrcali u nekoj vrsti "ogledala svijeta"; oni se možda kriju u novom položaju čovjeka koji više nema "sigurno mjesto" u društvenoj hijerarhiji.

Premda slično engleskom, španjolsko se kazalište razlikuje od onoga u kojem su prikazivani Shakespeareovi komadi. Predstave su se održavale na otvorenom prostoru, kojeg ograđuju zgrade, te na balkonima s kojih su također i gledatelji pratili predstavu. Na jednom dijelu toga prostora bila je pozornica, gledatelji su bili raspodijeljeni prema staležima: sjedili su sa strane i sprijeda u gledalištu, a straga su stajali. Inscenacija je bila uglavnom oskudna, no kostimi su bili vrlo raskošni, bilo je umetaka s pjesmom i plesom, a publika je vrlo živo sudjelovala u izvedbama: ponavljala je rečenice s glumcima, burno je odobravala i još burnije negodovala ako joj se bilo što nije sviđalo. Neke značajke barokne španjolske drame mogu se i time dosta dobro objasniti: prizori su morali biti dojmljivi, radnja relativno brza i puna preokreta, dijalozi i monolozi dopadljivo oblikovani, vrlina nagrađena, a zlo kažnjeno. Svojevrsni pučki moralizam, koji danas poznajemo iz velikog dijela trivijalne književnosti, tako je naprosto morao prožeti sve drame; u suprotnom publika bi ih izviždala. Također je i određeni shematizam morao biti obilježje dramske proizvodnje: prosječna publika voli - tada kao i sada - predvidivo ponavljanje s varijacijama

Lope de Vega je pri tome, valja reći prije svega, nenadmašno poznavao ukus publike, a istovremeno je bio tako vrstan stvaralac da je mogao i u nekim granicama nadići okvire koji mu time bijahu zadani. Cervantes je za njega napisao da je "čudovište prirode", zbog kojeg je on sam prestao pisati drame, jer se s njime nitko nije mogao natjecati. I doista, Lope de Vega je po nekim osobinama gotovo jedinstvena pojava u svjetskoj književnosti. Napisao je, prema vlastitim riječima, 1800 drama - pri čemu je možda malo i pretjerao, ali povjesničari književnosti drže da ih je ipak napisao najmanje 1500 - čemu valja pribrojiti tridesetak opsežnih knjiga lirskih pjesama, spjevova, pripovijedaka i romana. Teško je shvatljivo kako je sve to mogao napisati, pogotovo uzmemo li u obzir da nipošto nije proveo "miran život uz knjigu". Njegove su pustolovine raznolike i mnogobrojne: otmice, afere, suđenja, podvale, ženidbe i divlji brakovi, zakonita i nezakonita djeca, neobuzdana ludovanja i stalne polemičke svađe s drugim piscima. A još je manje shvatljivo da velik dio onoga što je napisao i danas zaslužuje pozornost. Dakako, u tom očitom neprekidnom pisanju nije uspio ništa dotjerati do vrhunskog ostvarenja, ali on je ipak dobar pjesnik, čije mnoge pjesme mogu ući u svjetske antologije, on je dobar prozni pisac i on je u oko 500 sačuvanih drama ostavio neke koje se i danas s uspjehom izvode i koje

ga, nema sumnje, svrstavaju u vodeće svjetske dramatičare.

Za života je izdao zbirke pjesama *Ljudske rime* (*Rimas humanas*), *Svete rime* (*Rimas sacras*) i *Rime ljudske i božanske Tome Burguillosa* (*Rimas humanas y divinas de Tomé Burguillos*), a vrijedi i spomenuti njegove spjevove kao *Angelikina ljepota* (*La hermosura de Angélica*) i *Osvojeni Jeruzalem* (*La Jerusalén conquistada*), pastoralni roman *Arkadija* (*La Arcadia*) i dijalogizirani roman *Dorotea*, u kojem je opisao jednu svoju ljubav. Od drama danas se uglavnom drže najboljim *Peribáñez*, *Vitez iz Olmeda* (*El caballero de Olmeda*), *Fuente Ovejuna*, *Najbolji je sudac kralj* (*El mejor alcalde, el rey*), *Seviljska zvijezda* (*La estrella de Sevilla*) i *Lijek u nesreći* (*El remedio en la desdicha*), a od komedija *Vrtlarov pas* (*El perro del hortelano*), *Budalasta vlastelinka* (*La dama boba*), *Dosjetljiva djevojka* (*La discreta enamorada*) i *Vitez čudesa* (*El caballero del milagro*). Taj je izbor dakako uvelike uvjetan, jer je vrijednosni raspon u njegovim dramama gotovo nemoguće obuhvatiti. Tematiku je crpio iz najrazličitijih izvora, od Biblije i grčke mitologije do starih kronika, narodnih legendi, viteških romana i ranijih komediografa sve do svagdašnjeg života i tada aktualnih događaja koje je danas vrlo teško prepoznati te shvatiti na što se sve odnose određene aluzije. Zbog takve raznolikosti i opći se ton u dramama dosta mijenja, pa neke, kao *Vitez iz Olmeda*, na primjer, djeluju tajanstvenom i mračnom atmosferom slutnji, proročanstava neumitnošću sudbine, a druge, kao *Fuente Ovejuna* - što je ime sela, a znači u prijevodu "Ovčje vrelo" sadrže i neku za njegovo doba dosta neobičnu socijalnu poruku: seljaci, naime, ubiju feudalca koji ih je tlačio, a kada dođe do istrage i kada ih na mukama ispituju tko ga je ubio, svi odgovaraju: "Fuente Ovejuna, gospodine!" Poruka je zanimljiva jer donekle odudara od inače njegova uobičajenog moralizma koji poštuje razlike među staležima, a objašnjiva je možda stalno napetim odnosima između feudalca i kralja, pri čemu Lape de Vega očito uvijek stoji na stajalištu neprijepornog autoriteta kralja, kako, uostalom, kaže i sam naslov njegova djela *Najbolji je sudac kralj*.

Lope de Vega bio je miljenik publike i očito je, kao i Shakespeare, izvrsno poznavao zanat dramatičara. No, ono što ga možda najviše povezuje s marinizmom i barokom njegova je virtuozna rječitost. Njegovi su stihovi u dramama često toliko vrsno izvedeni da imaju i neku samostalnu umjetničku vrijednost: on nije bio samo umjetnik scene, bio je i umjetnik jezika.

Za razliku od Lape de Vege, njegov sljedbenik i nastavljač Tirsa de Malina, koji je kao fratar pisao pod pseudonimom jer se, po svoj prilici, nije želio odveć izlagati, budući da je pisao, osim crkvenih, većinom svjetovne drame, poznat je u svjetskoj književnosti zapravo samo zbog jedne drame, *Seviljski varalica* (*El burlador de Sevilla*). I on je napisao razmjerno mnogo, pretpostavlja se više od 300 drama, od kojih se sačuvalo 80, no kritika drži da su dosta neujednačene vrijednosti, pa se uglavnom spominju jedino komedije *Sramežljivac na dvoru* (*El vergonzoso en palacio*) i *Pobožna Marta* (*Marta la piadosa*) - prema kojoj je kasnije Molière napisao *Tartuffea* - i drame

Oprezna žena (*La prudencia en la mujer*) i *Osuđen zbog nevjerstva* (*El condenado por desconfiado*). Premda i u tim djelima ima vrsnih zapažanja i vješto vođenih zapleta svjetsku je slavu ipak stekao samo dramom o nenadmašnom zavodniku Don Juanu, kojem puni naslov glasi *Seviljski varalica i kameni gost* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*).

Tema je navodno preuzeta iz legende o besramnom zavodniku kojeg su nakon ubojstva zavedene djevojke ubili fratri i proširili glasine kako ga je odnio đavao. Tirsa de Malina ju je dramski obradio tako da pustolovine Don Juana počinju u Napulju, a završavaju u Sevilli, gdje je on zaveo i zaručnicu svojeg prijatelja, a nakon toga ubio u noćnoj gužvi njezina oca, uglednoga gradskog dužnosnika, komendatora, kojem su građani na grobu podigli kameni kip. Don Juan zatim nastavlja sa zavođenjima, a jedne noći, kada se vraća kući, prolazeći pokraj komendatorova kipa podrugljivo ga pozove na večeru. No, kip mu zaista dolazi na večeru, nakon koje poziva Don Juana da mu uzvrati posjet u kapeli gdje je pokopan. Don Juana ni to ne pokoleba; on pristaje, a kip ga časti škorpionima i zmijama, te ga na kraju uhvati za ruku. Don Juana prožme paklena vrućina, on se želi pokajati, ali već je kasno: kip ga zajedno sa sobom povuče u grobnicu i on vječito proklet propada u pakao.

Na temelju te drame, odnosno na temelju lika Don Juana i njegovih zavodničkih pothvata, napisano je do danas najmanje sedamdeset, ako ne i znatno više književnih djela. Obrađivali su tu temu i velikani svjetske književnosti, kao Molière, Byron ili Puškin, a u tumačenju lika Don Juana okušali su se filozofi, psiholozi, kulturolozi te povjesničari i teoretičari književnosti. Albert Camus je tako sudbinu Don Juana držao primjerom apsurdnosti života, Søren Kierkegaard svojevrsnim izabranim estetskim načinom života, a Freudovi sljedbenici su upozoravali na njegovu nesposobnost da ga bilo koja žena zadovolji. Povjesničari književnosti pak naglašavaju kako se tema sudbine Don Juana toliko proširila da je njegov lik postao "književnim tipom", koji je zaokupljao tolike mnoge pisce vjerojatno baš zbog mogućnosti brojnih raznovrsnih, pa i međusobno suprotstavljenih interpretacija. Gotovo svaka književna teorija danas tako Don Juana tumači u svojim vlastitim okvirima, no čini se da nijedna fenomen nazvan "donžuanizmom" ne može mimoići.

Čini se tako da suglasnost postoji samo u jednome: kao Hamlet ili Don Quijote jedino je Don Juan, pa kasnije i Faust, književni tip koji nema prauzor ni u antičkoj niti u biblijskoj mitologiji, a dobio je obuhvat, važnost i značenje koji ga čine građom uvijek novih i novih književnih obrada i teorijskih tumačenja. Lik pri tome, poput sličnih mitskih likova, nadilazi svako etičko određenje: Tirsa de Malina ga drži negativcem, no kasnije, kod Molièrea i Byrona, on postaje u najmanju ruku simpatičan, a jedino protuslovlja u njegovu karakteru i u ponašanju najvažnije su mu i najutjecajnije odlike. Neprekidni niz njegovih zavođenja upućuje na to da je on opsjednut nečim čemu se ne može oduprijeti; on se služi varkama, lažima i podvalama, ne prezajući čak ni od umorstva kada je izazvan okolnostima, no pri svemu tome

njegova je odlučnost fascinirajuća: kada mu kameni kip dolazi u goste, on se izravno susreće s transcendentnom zbiljom; on ne može sumnjati da ga vječno prokletstvo očekuje, no njega ni to ne može pokolebati u "životnom stavu" koji je sam izabrao, i kojeg dosljedno provodi bez obzira na sve posljedice. Don Juan tako nije žrtva ni sudbine niti bogova, nego je žrtva jedino vlastite odluke, a od nje ne odustaje ni pod koju cijenu; ako je izabrao zadovoljstvo trenutaka, on može i vječnost zaboraviti. Drama Tirsa de Maline otvorila je tako i opet zanimanje za jedan novi tip života, takav tip kakav će književna konvencija prihvatiti kao uzorak prema kojem se mogu oblikovati neke mogućnosti ljudskog postojanja sa svim posljedicama koje određena odluka može izazvati, pa nam neke alternative svagdašnjeg života barem u fikciji postaju poznatima.

Treći dramatičar španjolskog baroka, Calderón, razlikuje se od svoja dva prethodnika možda upravo nekom vrstom odluke koja je suprotna Don Juanovoj: upravo prolaznost života on bi htio prevladati u spoznaji konačnih istina, do kojih čovjek može doći, premda one nisu odveć ohrabrujuće. Neka vrsta pesimizma tako prožima i njegova najbolja djela, no ona su, za razliku od Veginih i Tirsovih, vrlo stilizirana, dotjerana u obradi i okrenuta prema unutrašnjem životu likova do te mjere da dobivaju neku osobitu dimenziju dubine i višeznačnosti. Zbog toga mnogi drže da je upravo on najbolji dramatičar "zlatnog vijeka" španjolske književnosti, pa možda i najbolji dramatičar cjelokupnog baroka.

I Calderón je, doduše, u mladosti imao donekle buran život, ali se kasnije smirio, s pedeset godina je postao svećenik, a drame su mu tako dobro bile prihvaćene na dvoru da je postao neka vrsta "dvorskog pisca". A upravo to ga u nekoj mjeri i razlikuje od Lope de Vege: Vega je bio ljubimac pučke publike, dok je Calderón pisao za odabraniju i obrazovaniju publiku, pa se morao prilagoditi takvom ukusu kakav je očito bio na nešto višoj razini od prosječne publike. Premda se brojem djela ne može usporediti s Vegom, i on je pisao razmjerno mnogo: oko 120 drama i komedija i oko 80 crkvenih prikazanja. Te razmjerno velike brojke upozoravaju da su pisci španjolskog kazališta donekle nalik suvremenim piscima trivijalne književnosti: publika je očito tražila uvijek nova i nova djela, ali pisana prema manje ili više istom uzorku; uživala je, rekli bismo, u ponavljanju s varijacijama. No, u svakom slučaju Calderón je barem neka djela dotjerivao i uspio je u njima postići visok stupanj sklada između scenskih efekata i stiliziranog pjesničkog govora. Monolozi u njegovim dramama tako su često i vrhunska pjesnička ostvarenja, a dijaloge redovno prožima neka unutarnja napetost između suprotstavljenih iskaza, koja se ne može konačno i dokraja razriješiti. A to je, opet, donekle i odstupanje od baroknog alegorizma: Calderón je "dvorski pisac", on nastoji da poruke njegovih drama odgovaraju vladajućem svjetonazoru i da potvrđuju svojevrsnu obnovu religioznosti, pa i prezir prema taštini ovoga svijeta, no njegova najbolja djela teško bi se mogla u tom pravcu izravno tumačiti. Za to je najbolji primjer njegova najpoznatija i najglasovitija drama *Život je san* (*La*

vida es sueno).

Zaplet je u toj drami podosta neobičan za Calderónovo doba. Poljskom kralju Baziliju astrolozi proriču da će njegov sin Sigismund biti okrutan vladar koji će kraljevstvo dovesti do rasula, pa ga on daje zatvoriti i odgaja ga potpuno odvojenog od svijeta. No s vremenom ipak posumnja u proročanstvo, pa šalje po sina, daje ga uspavati i dovodi na dvor, gdje mu kažu istinu o njegovu podrijetlu i položaju. Našavši se odjednom u sasvim novim okolnostima, Sigismund se ponaša kao razmaženo dijete koje odjednom može svima zapovijedati, ne uvažava nikoga i ne preza ni od okrutnosti u postupcima s drugim ljudima. Bazilije drži da se takvo proročanstvo ispunjuje, ponovno ga uspavljuje i vraća u raniju izolaciju. Sigismundov odgojitelj uvjerava ga tada da je sve samo sanjao, pa on više ne zna što je san, a što java. Vojnici međutim saznaju da je Sigismund nasljednik prijestolja, ne slažu se s izborom Bazilija koji želi druge nasljednike, oslobađaju Sigismunda i pozivaju ga da u pobuni svrgne vlastitog oca. Sigismund najprije oklijeva, no zatim ipak prihvaća poziv, pobjeđuje očevu vojsku, postaje kralj i razborito rješava sve sukobe na dvoru. Njegova unutarnja dvojba ipak ostaje: možda je sve što mu se sada događa i opet samo san. Stihovi njegova monologa nakon prvog povratka u tamnicu navode se tako često kao svojevrsno geslo ne samo ove drame nego i cjelokupnog Calderónova stvaralaštva, pa čak i kao karakterističan izraz književnosti epohe baroka:

> I ja sanjam da sam tu,
> sputan u tom kutu bijednom,
> a snio sam da sam jednom
> uživao sreću svu.
> Što je život? Mahnitanje.
> Što je život? Puste sanje,
> prazna sjena što nas ovi.
> O, malen je dar nam dan,
> jer sam život - to je san,
> a san su i sami snovi.
>
> *Preveo Nikola Miličević*

Može li se to shvatiti kao potvrda ispraznosti života i tako uskladiti s učenjima protureformacije, ostaje otvoreno pitanje. Romantičari, koji su izrazito cijenili tu dramu, prepoznali su u tome sklonost prema nemoći da se odijeli iluzija od zbilje i da se uspostavi podjednako pravo na istinu sna kao i jave. Drugi su opet tumači naglašavali određena protuslovlja u takvom stajalištu, osobito zato što konzekvencije koje je Sigismund povukao u drami - postavši na kraju razborit i plemenit vladar - ne odgovaraju njegovoj nerazriješenoj dilemi: ako je sve samo san, a čovjek ne može vladati vlastitim

snovima, na čemu bi se mogla zasnovati njegova odgovornost? Možda je zato najprimjerenije reći kako Calderón nije napisao ovu dramu da riješi problem odnosa sna i jave, iluzije i zbilje, istine i privida nego da taj problem na neki način postavi i time učini "predmetom" ili "građom" za raznolika moguća tumačenja.

A da nije bio opsjednut filozofskim i religijskim pitanjima možda je dokaz i to što mu je druga, prema općem mišljenju najbolja drama, *Zalamejski sudac* (*El alcalde de Zalamea*) sasvim drugačijeg ugođaja. U njoj se radi o više realističkom zapletu: vojska dolazi u selo, kapetan zavodi kćer vođe seljaka Crespa, koji ga osuđuje na smrt. Vojni zapovjednik tada prijeti da će silom osloboditi kapetana, no nakon niza događaja dolazi kralj, osudu drži pravednom premda osporava da ju je Crespo mogao sam donijeti. Na kraju ipak prihvaća smaknuće kapetana kao "gotov čin", odlazi s vojskom, a Crespa imenuje pravim sucem.

Zanimljivo je pri tome stajalište koje uzima u obranu seljaka, no bilo bi pretjerano držati kako je Calderón toliko iznad svoga vremena da čak brani seljake; naglasak je očito na mudrosti i pravednosti kralja - što je i inače u španjolskoj drami opće mjesto - a seljaci se onda zapravo brane naprosto u politici sukoba između kralja i plemstva. Sa stajališta povijesti književnosti pri tome je najvažnije što je drama vrlo uspjelo komponirana, što su likovi individualizirani tako da se ne radi samo o "dobrim i lošim momcima", te da se opet, na posve različit način, zapravo više postavljaju pitanja o časti, o savjesti, o kompetenciji i o pravednosti, nego što bi se na njih odgovaralo. Upravo zbog toga, čini se, ta se drama igra i danas na svim pozornicama svijeta.

Od ostalih mnogobrojnih Calderónovih djela najčešće se još spominju *Ljubav poslije smrti* (*Amar después de la muerte*), *Liječnik svoje časti (El médico de su honra*), *Postojani princ* (*El príncipe constante*) i *Luis Peres el Gallego*, no smatra se da u njima nije dosegnuta književna vrijednost koja je Calderónu osiguralo mjesto među velikanima svjetske književnosti.

Dok Calderóna povjesničari književnosti uglavnom drže posljednjim velikim dramatičarem baroka u španjolskoj književnosti, dotle je veliki engleski pjesnik John Milton (1608-1674) prema mišljenjima povjesničara engleske književnosti posljednji veliki epičar renesanse, ali se u okvirima povijesti svjetske književnosti, zbog njegova životnog djela, epa *Izgubljeni raj* (*Paradise Lost*), s mnogo opravdanja može držati i važnim pjesnikom epohe baroka.

Milton je živio u vrijeme krupnih političkih promjena u Engleskoj: na izmaku kraljevine, za vrijeme republike i kada je ponovno uspostavljena kraljevska vlast. U svemu tome - kako se to već obično događa piscima i umjetnicima - nije se najbolje snalazio. Tako je bio i u zatvoru, a pri kraju života je osiromašio i oslijepio. Napisao je mnogo lirskih pjesama, od kojih su neke antologijske vrijednosti, zatim poetsku igru *Comus* i nedovršenu *Arcades*, tragediju *Samson borac* (*Samson Agonistes*) i ep *Nanovo stečeni raj*

(*Paradise Regained*). Svjetsku je slavu, međutim, stekao ipak samo epom *Izgubljeni raj*.

Tema je tog epa biblijska priča o grijehu Adama i Eve te o njihovu izgonu iz raja. Obrađena je tako što se u prvim pjevanjima opisuju Satan i njegovi vragovi, koji u paklu raspravljaju o svojem porazu i snuju planove kako da ometu Božje namjere. Nakon toga mjesto radnje postaje Zemaljski raj, Satan pokušava nagovoriti Evu i Adama da prekrše zabranu prema kojoj ne smiju jesti voća s drva spoznaje. Anđeli ga najprije otjeraju, no on je uporan te na kraju nagovori Evu da uzme jabuku, da je da i Adamu, pa su oni protjerani iz raja. Premda je tako okosnica epa u biblijskoj mitologiji, u samoj obradi se osjeća i utjecaj Vergilija, osobito u određenoj simetričnoj kompoziciji, u načinu gradnje stihova i u razradi nekih epizoda, no s druge je strane gledano sve puno odlika bujnog, uzvišenog, pa u nekom smislu i pretjeranog baroknog izraza. Ep tako uspjelo spaja staru klasičnu i novu baroknu tradiciju, a prožima ga i stajalište kako prvi grijeh nije posljedica Božjeg nauma već isključivo ljudske slobodne volje.

Ipak, zanimljivo je da se Miltonov ep ne može baš jednoznačno tumačiti u smislu tada u Engleskoj čvrste, puritanske kršćanske doktrine. Romantičari su tako držali kako se u liku Satana može razabrati neodoljivo privlačan pobunjenik, a kritičari više skloni sociološkim razmatranjima vidjeli su u tome i tragove pobune protiv kralja. No, slijedimo li ono što je napisano, takva su tumačenja ipak pretjerana: samo je Miltonovo umijeće što mu likovi naprosto nisu alegorije, pa se i ne mogu jednoznačno tumačiti. Valja pri tome jedino primijetiti da ipak Milton prvi grijeh nikako ne tumači kao "katastrofu". Može se razabrati da upozorava kako je upravo zbog njega ljudska povijest započela, kako je zbog njega Bog postao čovjekom i poslao Krista, pa se u njemu krije i svojevrsna uzvišenost ljudske patnje i ne samo gorčina nego i veličina spoznaje. Konačni stihovi epa - reklo bi se tako - ako to već i ne dokazuju, a ono svakako na pjesnički način naznačuju:

> Nekoliko prirodnih suza proliše, al utrše ih brzo,
> Svijet čitav bje pred njima, da odaberu
> Mjesto da počinu, dok ih Providnost vodi;
> A oni rukom o ruku, koračajući sporo, bez hitnje
> Kroz Eden krenuše samotnim svojim putem.
>
> *Prevela Nada Šoljan*

U epohi baroka nastavlja se proces svojevrsne "decentralizacije" europskih književnosti, započet u renesansi, pa mnoge nacionalne književnosti razmjenjuju književna iskustva i njeguju međunarodne stilove, književne vrste i oblike, usavršivši vještinu književnog oblikovanja na svojim vlastitim jezicima. I u hrvatskoj književnosti tako je barok vrlo važna te književnom proizvodnjom bogata i raznovrsna epoha, a barem stvaralaštvo Ivana

Gundulića (1589-1638) može se književnom i kulturnom vrijednošću svakako mjeriti s velikanima toga doba u svjetskim poznatijim književnostima.

Gundulić je pisao rimske stihove i sastavio desetak pastirskih drama, od kojih su se sačuvale u cjelini tek *Arijadna* i *Prozerpina ugrabljena*. Slavu velikana hrvatske književnosti, međutim, stekao je s tri najvažnija djela: *Suze sina razmetnoga*, *Dubravka* i *Osman*.

Svako od ta tri djela pripada drugačijem žanru i svako je na svoj način osobito. Prvo je poema koja vrsnoćom stilizacije i raskošnim bogatstvom baroku svojstvenih ukrasa uistinu nadilazi moralne pouke koje je tematski određuju, a drugo je pastirska igra koja je tako vješto komponirana da stilski dotjeranim izrazom čini svojevrsnu himnu slobodi, pravdi i ljubavi, povezanu s nepremašenim simboličnim slavljenjem Dubrovnika. Životno je Gundulićeva djelo ipak ep *Osman*, koji će postati za dugo vrijeme uzorom hrvatskog pjesništva, a koji se obuhvatom građe, vrsnoćom stihova i mogućnošću različitih tumačenja može uspoređivati s Tassovim *Oslobođenim Jeruzalemom*. Jedino je njegova tematika izravnije povezana s tadanjim političkim događajima, jer se uspjelo - u osmeračkim katrenima - pripovijeda o poljsko-turskom sukobu 1621., o pobuni janjičara protiv mladog sultana Osmana i o njegovoj pogibiji 1622. Takva za ono doba suvremena tema, međutim, obrađena je u širokom obuhvatu povijesnih, pseudopovijesnih i fikcionalnih likova, s raskošnom uporabom brojnih figura, s mnogim složenim jezičnim postupcima i s majstorskim povezivanjem alegorije i konkretnih zbivanja, moralnih pouka i onoga što bismo danas nazvali "uživanje u samom pripovijedanju".

Žanr povijesnog epa tako je i u Gundulića smijenio ranije pretežno mitološki ep, pa se već jasno razabire kako će se književnost, osobito u velikim pripovjednim vrstama, okretati sve više prema povijesti, koja tako na svoj način postaje gotovo nekom vrstom nove mitologije: povijest će sve više postajati onom "pozadinom" na kojoj se traži i nalazi uporište kako književnog oblikovanja, tako i razumijevanja. A u tu novu isprepletenost mita i uglavnom legendarne povijesti postupno sve više ulaze i novovjekovna filozofija i znanost, koje će u idućim književnim epohama igrati sve važniju ulogu.

7.

KLASICIZAM I PROSVJETITELJSTVO

Povjesničari književnosti ne slažu se ni u nazivu, ni u pojmu, ni u vremenu trajanja književne epohe koja nastupa nakon baroka i traje do romantizma. Uobičajene nesuglasice oko određenja velikih književnih epoha čini se da o tim pitanjima nisu dovele čak ni do takvog okvirnog i uvjetnog slaganja kakvo je omogućilo da ranije epohe barem nazovemo jedinstvenim imenom. Svi se uglavnom slažu jedino u tome da se krajem sedamnaestoga i najvećim dijelom osamnaestoga stoljeća znatno promijenio vladajući ukus čitatelja i da književnici postupno prihvaćaju poetiku čije je geslo sažeo Nicolas Boileau u dva stiha svojeg životnog djela *Pjesničko umijeće*:

Stog ljubite razum: spisi vam u svemu
nek svoj sjaj i vrijednost crpe tek u njemu.

Preveo Mirko Tomasović

Prijelaz baroka u novu epohu, dakako, nije istovremen u svim književnostima, a ne može se ni odrediti kao jasan prekid s tradicijom i nastajanje novog shvaćanja svrhe književnosti, novog žanrovskog sustava i novih dominirajućih književnih postupaka. Ipak, navedeni stihovi upućuju na "zdrav razum", koji je, prema mišljenju velikana ta danje filozofije Renéa Descartesa, "svojstven svim ljudima, jer se nitko ne tuži da ga ima premalo", i koji je sada shvaćen kao osnovica i književnog umijeća: tko ne zna misliti, ne zna ni pisati. Čini se tako da je doista cijelo stoljeće tada povjerovalo Descartesovu zaključku, koji - usput rečeno - zapravo i ne stoji, jer to što svi misle da imaju dosta zdravog razuma ne znači da ga doista i imaju. "Racionalizam" je otada uobičajen naziv za vladajući način mišljenja, ali bi ipak bilo pretjerano zaključiti kako "racionalistička poetika" otada nastupa kao neki posve nov način razmišljanja o književnosti. Boileau se, naime, i te kako oslanja na tradiciju, u *Pjesničkom umijeću* osobito na Horacijevu poetiku, pa bi možda bilo bolje reći da on prije zahtijeva svojevrstan povratak

na staro nego što traži bilo kako zamišljenu stvarnu novinu. I doista, ono što će vrijediti od kraja sedamnaestog stoljeća kao vrhunska književna vrijednost uvelike će se oslanjati na tradiciju antike, nastojeći je, štoviše, tako obnoviti da upravo ona zamijeni barokno pretjerivanje u izrazu. Zbog toga su povjesničari književnosti skloni da barem razdoblje, ako već ne i cijelu epohu, odrede kao "klasicizam", prema njezinoj želji da se uzori nađu prije svega u antici, ili pak kao "neoklasicizam", jer se želi izbjeći isti naziv kojim se tako često označuje grčka i latinska književnost.

Problemi s određenjem cijele epohe, međutim, nastaju i zato što svojevrsni povratak jasnoći izlaganja, velikim temama i preglednosti u kompoziciji - nasuprot baroknoj sklonosti da se sve podredi raskošno ukrašenom izrazu - prati i takav način mišljenja, pa uvelike i svjetonazor kakav je, potaknut osobito uspjesima prirodnih znanosti, vodio do uvjerenja kako se svi bitni problemi filozofije, umjetnosti, pa i religije, ne samo mogu nego i moraju riješiti tako da se oslonimo na "pravilnu uporabu zdravog razuma". Sa stajališta razuma sve je podvrgnuto kritici, pa se sve, od uređenja države i zakona do religijskih dogmi i tradicionalne filozofske metafizike - i na njoj izgrađene spekulativne znanosti - pokazalo kao nerazumno. Zato je i književnosti postavljen nov zahtjev: ona mora ponovno više poučavati nego zabavljati, jer u jedinstvu jednoga i drugoga - kakvo je zahtijevao Horacije - lako naglasak zbog ukusa publike prijeđe na drugo. Književnost dakako takvu "uputu" nije mogla dokraja poslušati, odnosno kada ju je, i ako, doslovno poslušala, prestala je biti umjetnička književnost. Ipak je činjenica da je takvim shvaćanjem zasnovani pokret, nazvan "prosvjetiteljstva", do te mjere obuhvatio najveći dio i doista velike umjetničke književnosti osamnaestog stoljeća da je obilježio cjelokupnu epohu od baroka do romantizma u najmanju ruku podjednako tako kao i težnja za nasljeđivanjem antike u izrazu.

Težnje pokreta najbolje pokazuje pothvat izdavanja *Enciklopedije*, koji su poduzeli francuski vodeći filozofi, književnici i znanstvenici Denis Diderot, Paul d'Holbach, Voltaire, Jean Le Rond d'Alembert i mnogi drugi - kojim se željelo ne samo obuhvatiti nego i kritički obraditi cjelokupno ljudsko znanje. Svjetonazor koji je vodio takav pothvat ima duboke korijene kako u racionalističkoj filozofiji - René Descartes, Baruch Spinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz - tako i u engleskom empirizmu - John Locke, Thomas Hobbes, David Hume - ali najvećim dijelom čini se u izvanrednim dostignućima fizike Isaaca Newtona. O značenju takozvanih "enciklopedista" govori možda više od svega i to što su oni postali velikim dijelom tvorci i pokretači onog duha koji je doveo do Francuske revolucije 1789., koja je izmijenila europsku, pa i svjetsku povijest. Enciklopedisti su tako u znatnoj mjeri nadahnuli i politička zbivanja u ostalim zemljama, takva zbivanja kakva su dovela do sloma feudalizma i nastanka novoga, građanskog društva.

Povjesničari europske i svjetske književnosti suočeni su tako s dva temeljna pitanja: prvo, mogu li se klasicizam i prosvjetiteljstva odijeliti kao

dva zasebna razdoblja ili ih valja spojiti u jednu epohu? I drugo, valja li dati prednost književnoj tehnici, što bi vodilo prema mogućnosti da se ipak sve smjesti u okvire klasicizma, ili prevladavajućem i prožimajućem svjetonazoru, koji od književnosti zahtijeva i određeni duh stvaralaštva, što vodi do toga da sve uokvirimo prosvjetiteljstvom. Ni na jedno od tih pitanja nema usuglašenog odgovora, a sve je još više složeno zbog toga što se od polovine, a osobito krajem osamnaestog stoljeća pojavljuje i niz utjecajnih književnih djela visoke umjetničke vrijednosti, koja bi se prema bitnim značajkama mogla shvatiti i kao djela iduće velike književne epohe, romantizma. U takvim nedoumicama povjesničari književnosti dosta često naprosto odustaju od uobičajenih naziva velikih epoha, pa se odlučuju za tek kronološki određeno "osamnaesto stoljeće". Ipak, takvo odustajanje od bilo kakvih oznaka nije osobito prikladno za pregled povijesti svjetske književnosti koji ne želi riješiti sva pitanja periodizacije nego epohe uzima tek uvjetno i određuje ih uglavnom prema stilskim karakterističnim značajkama. Tako kompromisni naziv "klasicizam i prosvjetiteljstva" i nije mnogo više sporan od uvjetnih naziva ostalih velikih epoha. A što se pak tiče trajanja te epohe, ono se s dosta visokim stupnjem suglasnosti može odrediti krajem baroka i početkom romantizma, što će reći od otprilike 1670. do zadnjih desetljeća osamnaestoga stoljeća. Pri tome se mora i posebno napomenuti da su neka upravo reprezentativna djela klasicizma nastala usporedno s krajem baroka, pa čak u nekim slučajevima i nešto ranije.

Nastojeći obnoviti uzore antike i povezati to s presudnom ulogom razuma, klasicizam osobitu pozornost posvećuje književnoj tehnici, i to u smislu utvrđivanja određenih pravila koja bi služila i kao uputa književnicima i kao mjerilo određivanja književne vrijednosti: određenim književnim vrstama propisuje se tematika, stil, kompozicija i figure. Klasicistička poetika tako nije opisna već "naredbodavna" u mjeri koja se dosta rijetko javlja u svjetskoj književnosti. Ta poetika uspostavlja i čvrstu hijerarhiju književnih žanrova, pa je tako tragedija vrhunski vrijedna književna vrsta, i upravo njoj su i pripisana najstroža pravila: ona mora biti pisana u stihu, njezin stil nužno je uzvišen, karakteri su plemeniti - i u smislu osobina karaktera i u doslovnom smislu da pripadaju plemstvu - a kompozicija je određena podjelom radnje u pet činova. Zahtijevalo se, zatim, poštivanje jedinstva radnje, mjesta i vremena - što je izvedeno iz nekih napomena u Aristotelovoj *Poetici* - a na sceni se može prikazati samo ono što ne vrijeđa "dobar ukus", a što odgovara određenom shvaćanju pristojnog ponašanja, pa čak i dvorske etikete. Svrha je pak tragedije da se prije svega pouči gledatelja, a moralne vrijednosti morale su biti izrazito naglašene: osuđuje se zlo i porok, hvali se vrlina, a dužnost je uvijek važnija od strasti i osjećaja.

Kako to, međutim, uvijek biva kada se književnosti pokušaju odrediti stroga pravila, tek su ih se prosječna i danas uglavnom zaboravljena djela čvrsto pridržavala. Najbolja su ih ostvarenja u manjoj ili većoj mjeri uglavnom kršila, pa su tako postupala i dva najveća pisca klasicističkih

tragedija, s kojima se može i započeti povijest cijele epohe, a to su Pierre Corneille (1606-1684) i Jean Racine (1639-1699).

Corneille je, doduše, u početku književnog rada pisao komedije, no tek tragedije *Medeja* (*Medée*), *Cid* (*Le Cid*), *Horacije* (*Horace*), *Cinna*, *Pompejeva smrt* (*La Mort de Pompée*), *Rodogune*, *Heraklije* (*Héraclius*) i *Nikomed* (*Nicomède*) osigurale su mu naziv "oca" francuske klasicističke tragedije i proslavile ga diljem Europe, u kojoj se i inače upravo od tada sve više cijeni francuska književnost. Među tragedijama, *Cid* je prema općem mišljenju najuspjelija, pa čak je u neku ruku i reprezentativan primjer ne samo tragedije nego i cjelokupne književnosti epohe.

Fabula *Cida* temelji se donekle na spomenutom epu *Pjesma o Cidu* i nekim španjolskim dramatizacijama izvedenim iz pojedinih epizoda što je čak izazvalo u to vrijeme polemike oko mogućeg plagijata - no nema nikakve sumnje da osim građe i nekih osobina likova Corneille ništa drugo nije preuzeo od prethodnika. Osim toga, upravo je karakteristika njegove drame - a ona je zajednička cijelom klasicizmu - da likovi nisu određeni ni prostorom niti vremenom: oni su reprezentanti općeljudskih osobina, oslobođeni svega što ih ne bi činilo primjerima temeljnih dilema ljudskog djelovanja, a to su - prema mišljenju klasicizma - vječni i nerazrješivi sukobi između strasti i dužnosti.

Radnja *Cida* počinje time što je don Rodrigo, sin don Diega, zaljubljen u Himenu, kći don Gomeza, a njihovi su očevi u sukobu. Don Diego, već star i nemoćan, traži od sina da ga zamijeni u dvoboju s don Gamezorn. Don Rodrigo tako mora birati između časti obitelji, odnosno dužnosti prema ocu i ljubavi prema Himeni. Himena doduše pokušava sve kako bi spriječila dvoboj, ali joj to ne uspijeva, a don Rodrigo se unatoč strastvenoj ljubavi prema Himeni odlučuje za čast i dužnost, pa u dvoboju ubije Himenina oca. Ali i Himena tada traži osvetu, pa don Sancho, koji je također zaljubljen u Himenu, nudi da će pozvati na dvoboj don Rodriga, budući da kralj nije odlučio kazniti ni don Diega, kao naredbodavca ni don Rodriga kao izravnog ubojicu. Posebno je zanimljiv pri tome razgovor Himene i don Rodriga, u kojem joj on nudi da ga ona sama ubije i tako osveti očevu smrt, ali i objašnjava kako joj je morao ubiti oca upravo i zbog ljubavi prema njoj: da nije učinio ono što mu nalaže čast, ne bi je bio dostojan.

Nakon tog zbiva se, međutim, napad Maura, pa don Rodrigo odlazi u borbu, zarobi dva kralja i tako se proslavi hrabrošću da dobiva i počasni naziv "Cid" (gospodar), a kastiljski mu kralj oprašta dvoboj. Ipak, dileme time nisu razriješene: Himena se koleba, no ipak ne može a da ne traži zadovoljštinu; zahtijeva novi dvoboj, premda i dalje ljubi don Rodriga. On se oprašta od nje i tvrdi da se neće braniti u dvoboju, jer želi umrijeti zbog patnje koju joj je nanio. No, kada čuje da je kralj unaprijed odredio kako se Himena mora udati za pobjednika, mijenja odluku. Nakon dvoboja pred Himenu dolazi don Sancho okrvavljena mača, pa se ona užasne, misleći da je don Rodrigo ubijen. Don Sancho joj tada objašnjava da ga je don Rodrigo pobijedio, ali ga je

poštedio i poslao Himeni s mačem, kojim ga ona mora ubiti jer će ipak jedino tako osvetiti oca i ispuniti svoju dužnost prema obitelji. Kralj na kraju presuđuje da se don Rodrigo i Himena moraju vjenčati, no vjenčanje odgađa za godinu dana.

Tragedija tako zapravo i nije tragedija, ali njezin završetak nije niti nedvojbeno sretan. Unutarnje dileme, koje su silovito kidale don Rodriga i Himenu, nisu razriješene: čitatelju, odnosno gledatelju, prepušteno je da sam odluči što se moglo dogoditi nakon godine dana. A upravo to je, čini se, najviše smetalo tadašnjim kritičarima: književna vrsta nije se mogla jasno odrediti sretnim ili nesretnim svršetkom, pa je bilo teško reći prema kakvim je načelima sve u djelu, kao stil, kompozicija, likovi i njihovi postupci, figure i tehnika izraza, dostatno usklađeno. S vremenom se pokazalo kako su takvi prigovori besmisleni: Corneilleova drama prihvaćena je kao uzorak upravo klasicističke tragedije, jer njezina odstupanja od zadanih pravila nipošto nisu odstupanja od onoga i onakvog duha kakav je prožimao klasicizam, a kakav je unekoliko i nadilazio granice vlastite epohe.

Cid je ostao, naime, sve do danas predmetom različitih tumačenja. On i danas privlači publiku i zanima kritiku zbog više razloga. Prvi, a možda i najvažniji, vrsnoća je stihova - aleksandrinac s parnim rimama - i uvjerljivo izražene unutarnje napetosti, kao i nerješive dileme likova. Klasicistički zahtjev da se drama ne bavi ni s čime što nije od bitne važnosti u odlukama ljudi koje pokreću jedino temeljna pitanja dubokih strasti i podjednako tako strastvene odanosti tradiciji, časti i običajima, pokazao se ovdje izuzetno uspješno ostvarenim: unutarnja je drama savjesti podjednako don Rodriga kao i Himene prikazana tako da to mora "potresti" i suvremenoga gledatelja. Istovremeno je pri tome sačuvana i životna individualnost likova, kao i njihova zaokupljenost općim moralnim problemima, a sačuvana je i takva višeznačnost kakva zapravo odlikuje sva velika književna djela. Tumačenja se zato bave bilo razlikom između don Rodrigove odlučnosti i Himenina kolebanja, koja zanimaju teoretičare sklone problematizaciji književnog prikazivanja odnosa među spolovima i povijesno uvjetovanog shvaćanja osjećajnosti i pasivnosti žene, a razumnošću i aktivnošću muškarca, bilo pak analizom odluka koje su podjednako utemeljene u jakim osjećajima: i don Rodrigo, kao i Himena, vole svoje očeve, ali se vole podjednako jako i međusobno. Oboje cijene priznate vrijednosti časti i obitelji, ali se ne mogu othrvati ni svojoj "ljubavi prema izboru", koja znači slobodu pojedinca, kao sada također sve više prihvaćenu vrhunsku vrijednost. Duh vremena u kojem se teži očuvanju tradicije sačuvan je tako osobito u don Diegovu razgovoru s Himenom, no cijela drama istovremeno daje jasan naglasak na činjenicu kako bitna dilema sukoba između ljubavi i dužnosti zapravo nikada i ne može biti uistinu razriješena. Tragedija koja nema pravi tragičan kraj tako otvara problematiku kojom će se baviti dobar dio svekolike visoko vrijedne književnosti idućih razdoblja.

I stvaralaštvo drugog velikana klasicistička tragedije, Racinea, uvelike

slijedi takav sukob i neprestano ga varira u različitim situacijama, jedino što on u njegovim djelima dobiva i svojevrsnu metafizičku pozadinu kao sukob i dvaju protuslovnih svjetonazora: učenja takozvanog jansenizma, prema kojem je svijet isprazan, a čovjek po prirodi zao i nemoćan da se popravi bez milosti u biti nedohvatljivog i neshvatljivog Boga s jedne strane, i poštovanja prema moći ljubavi, koju se ne može naprosto etički negativno odrediti, pa prema tome proizlaze i posljedice za svjetonazor koje se ne može zapostaviti, s druge strane. Takav sukob prožima sve brojne Racineove tragedije, od kojih se danas drže najuspjelijima *Andromaha* (*Andromaque*), *Britanik* (*Britannicus*), *Berenika* (*Bérénice*), *Mitridat* (*Mithridate*), *Ifigenija* (*Iphigénie*) i, osobito, *Fedra* (*Phèdre*).

Fedra nije toliko tragedija odricanja od strasti zbog dužnosti, koliko je tragedija zavaravanja i pokušaja da se bitna pitanja ljudskog života riješe kompromisom. Rađena je prema građi spomenute Euripidove drame, te istoimene Senekine drame, pa u njoj - uostalom kao i u drugim Racineovim djelima - dolazi do izražaja klasicistička težnja za svojevrsnom obnovom antike, no ujedno s namjerom da se u antičkim, većinom mitološki i povijesno-legendarnim likovima, prepoznaju uzorci bitnih tipova ponašanja i općeljudskih moralnih dilema. Za razliku od Euripida, međutim, Radne temeljnu pozornost posvećuje karakteru Fedre i njezinim uzaludnim pokušajima da prevlada vlastitu bezumno strastvenu ljubav prema pastorku Hipolitu. Fedra tako glumi da mrzi Hipolita kako bi ga njezin muž Tezej udaljio iz njezine blizine, no kada povjeruje da je Tezej mrtav, priznaje Hipolitu ljubav. Hipolita to, međutim, zgrane, jer je sam zaljubljen u Ariciju. No, kada se pokaže da je Tezej ipak živ i kada Fedra saznaje da ju je Hipolit odbacio zbog druge žene, ona je razočarana i bijesna, pa njezina sluškinja Enona, s njezinim doduše kolebljivim pristankom, optužuje Hipolita pred ocem da je pokušao silovati Fedru. Sve završava tako što Hipolit pogiba jer ga je otac prokleo, Enona se baci s litice, a Fedra popije otrov.

Za razliku od *Cida*, to je "završena" tragedija, pa premda ni ona odveć ne poštuje sva pravila klasicistička poetike, njezina temeljna problematika izravno odgovara klasicizmu zbog unutarnjih dilema koje završavaju time što akteri, ako ne mogu svladati vlastite strasti, sami sebi presuđuju. No i Racineova *Fedra* uvelike je višeznačna, pa su moguća vrlo različita tumačenja ponašanja likova: strada li Fedra zato što prikriva osjećaje i glumi mržnju kada ljubi, ili pak zato što se na kraju ipak prepušta osjećajima? Strada li Hipolit zato što šuti kada je nevin i ne otkriva Fedru zbog vlastite plemenitosti, ili pak sve likove zapravo vode podsvjesni poticaji, protiv kojih se oni bore, ali ih ne mogu izbjeći? Uvjetuje li sve to određeno shvaćanje odnosa muškarca i žene, pritisaka običaja i slobode izbora, ili je pak sve to tek igra među namjerno suprotstavljenim "figurama", koje je dramatičar postavio kao problem na šahovskoj ploči? Rasprave o tim pitanjima vode se i danas, a vjerojatno će se još dugo voditi, no svi se kritičari i povjesničari književnosti slažu barem u jednome: Racineovi stihovi vrhunska su dostignuća francuske

versifikacija.

Kako komedija nema visok status u klasicističkoj poetici, čini se donekle i neobičnim što prema općem mišljenju i tri komediografa ostvaruju djela koja obilježavaju epohu toliko sklonu uzvišenom stilu i doličnosti onoga što se opisuje i prikazuje na sceni. Razlog bi tome možda mogao biti u velikim mogućnostima kritike društvenih običaja i naravi, koje se kriju u komediji, a koje tako uporno zagovara prosvjetiteljstva. Takvu su kritiku gotovo nenadmašno uspjeli književno izraziti Molière (pravim imenom Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673), Carlo Goldoni (1707-1793) i Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799).

Molièreu pri tome pripada svakako izuzetno mjesto. Njegove brojne komedije, od kojih se danas drže najuspjelijima *Smiješne precioze* (*Les Précieuses ridicules*), poznata u nas i s naslovom *Kaćiperke*, *Škola za žene* (*L'Ecole des femmes*), *Tartuffe*, *Don Juan* (*Dom Juan*), *Mizantrop* (*Le Misanthrope*), *Georges Dandin*, *Građanin-plemić* (*Le Bourgeois gentil-homme*), *Škrtac* (*L'Avare*), *Scapinove spletke* (*Les Furberies de Scapin*), *Učene žene* (*Les Femmes savantes*) i *Umišljeni bolesnik* (*Le Malade imaginaire*), izvode se i danas na svim pozornicama svijeta i nisu izgubile ništa od izvornog smisla za humor i razrade takve problematike kakva, čini se, nikada ne zastarijeva. Bezbrojni prijevodi i prerade, koji te komedije prate od Molièreova vremena do danas, čine vjerodostojnim često izricana mišljenje da je on najpopularniji komediograf svih vremena. A to potvrđuje i činjenica da su imena njegovih likova ušla u svagdašnji govor, kao i u književnoznanstvenu terminologiju: "Harpagon" postao je naziv za škrca, "Tartuffe" gotovo da je sinonim za hipokrita i licemjera, a naziv "préciosite" (precioznost) - kako je već spomenuto oznaka je za određeni vid manirizma.

Molière je, poput Plauta ili Shakespearea, bio prije svega "kazališni čovjek": glumac, redatelj, voditelj glumačke grupe i autor, te je tako izvrsno poznavao kazališnu tehniku i one zahtjeve koje mora ispuniti dramsko djelo da bi se svidjelo publici. On je poznavao i donekle slijedio tradiciju plautovske komedije, zatim tradiciju *commedie dell'arte* i onu velikana španjolskog baroka, no ipak je sve uspio prožeti duhom vlastite epohe, što će reći da se oslanjao na zdrav razum i, premda se nastojao svidjeti publici, onoliko koliko dopušta komedija pokušao je tu publiku i poučiti i odgojiti. Njegova originalnost ne poštuje čvrsta pravila, pa ne duguje mnogo "slovu" klasicističke poetike, ali dosta toga duguje "duhu" te poetike, jer su njegove komedije vješto komponirane, pregledne i jednostavne u slijedu zapleta, peripetija i raspleta. Likovi su pak ocrtani poput tipova koji ipak ne gube svoju individualnost, a neke su mu komedije, kao *Mizantrop*, u skladu s klasicističkom tradicijom čak i pisane u stihovima. Štoviše, ni pravilo doličnosti Molière zapravo nije kršio. Njega su napadali, vrijeđali i nastojali onemogućiti isključivo zbog dogmatski shvaćenog moralizma, a po svoj prilici i zbog toga što su se mnogi u njegovim komedijama "prepoznali", a ne zbog toga što bi se odveć prilagodio pučkom smislu za humor koji tako često

prelazi u neukusnu lakrdiju i primitivnu bezobraštinu.

Molièreove komedije imaju uvijek u središtu zanimanja pretjerivanje likova u nekoj sklonosti, koja zatim prerasta u strast i obuzima ih toliko da biva vidljivo kako "gube razum" zbog opsjednutosti onime što je eventualno prihvatljivo jedino u "razumnoj mjeri". Izvrstan je pri tome u karakterizaciji: ljudske slabosti i mane uspijevao je zapaziti, ocrtati i izraziti tako uvjerljivo da njegova satira nije nikada naprosto poruga i zgražanje, nego je takoreći uvijek tek razumna osuda. Opsjednutost njegovih likova u komedijama tako obično raste do stupnja kada gotovo prelazi u tragiku; Harpagon, iz komedije *Škrtac*, tako na kraju kaže sam za sebe: "Ni za koga čovjek ne može više staviti ruku u vatru. Poslije toga mislim da bih i sam sebe mogao okrasti." Dakako, premda je to i vrhunac komike, kako Harpagon očito više ne vlada vlastitom opsjednutošću, možemo osjetiti i nešto poput sućuti. Komedija tako, upravo zbog izuzetno uspjelog opisa strasti koja zaslužuje jedino osudu, sadrži i ponešto od onoga čime nas oduševljava tragedija.

Molièrea su tako, lako je primijetiti, vodila drugačija načela oblikovanja nego njegove velike prethodnike. *Škrtac*, na primjer, rađen na predlošku Plautove komedije, ima nešto i od tragedije, a *Don Juan*, rađen na predlošku tragedije Tirsa de Maline, dobiva brojne značajke komedije: ženskar i zavodnik, opsjednut potrebom za osvajanjem, koji ostavlja svaku ženu koju je osvojio i odmah trči za drugom, nije više naprosto grješnik obuzet porokom, nego je čak i pomalo simpatičan pobunjenik koji svjesno bira porugu i ironiju prema svemu i svačemu, pretjerujući u tome do te mjere da strada jer naprosto "ne može nazad" u odsudnom trenutku.

Poznavanje zakonitosti dramatike i izuzetna vještina u oblikovanju likova vodila je Molièrea u smjeru kojim će kasnije krenuti gotovo cjelokupno dramsko stvaralaštvo, pa valja napomenuti kako je on već uvelike ostvario i ono što danas nazivamo "multimedijskim spektaklom". Tako je *Umišljeni bolesnik*, drama o hipohondru, koja se ruga tadanjim liječnicima i cjelokupnoj medicini, popraćena glazbom i baletom, a vješto povezuje gotovo sve elemente kako tradicionalne komedije tako i *commedie dell'arte*, satire i farse, pa čak i pastorale.

Molière je prema mnogim mišljenjima najpopularniji francuski pisac u svjetskoj književnosti. Prevodili su ga, prerađivali i oponašali pisci svih europskih književnosti, pa se tako može i napomenuti da je prvi hrvatski prijevod *Georgesa Dandina*, iz pera Frana Krste Frankopana, napisan tek dvije godine nakon prve izvedbe, a potkraj sedamnaestog i početkom osamnaestog stoljeća u Dubrovniku su sačuvana 23 prijevoda i prerade.

Tek nešto manju svjetsku slavu stekao je u osamnaestom stoljeću i talijanski pisac Carlo Goldoni, prije svega komedijama *Krčmarica Mirandolina* (*La locandiera*), *Grubijani* (*I rusteghi*), *Kavana* (*La bottega del caffè*), *Poljana* (*Il campiello*) i *Ćozotske svađe* (*Le baruffe chiozzotte*), poznate u nas kao Ribarske svađe, a zanimljivo je za nas da je napisao i komade s tematikom Dalmacije i Dubrovnika: *Dalmatinka* (*La Dalmatina*),

Mamac srdaca (*La calamita de'cuori*) i *Varalica* (*L'impostore*).

Goldoni doduše nije dosegao Molièrea - na kojeg se ugledao - u vještini ocrtavanja karaktera i u složenoj raznovrsnosti problematike, ali je uspio reformirati talijansko kazalište, oslobodivši ga već maniističkog utjecaja *commedie dell'arte* i prilagodivši ga ukusu nove, građanske publike. Osobito *Mirandolina*, *Ribarske svađe* i *Kavana* tako uspijevaju na sceni dočarati ugođaje i tipove koji karakteriziraju osobito mletačke kavane, zatim trgove i ribarska naselja - što, usput rečeno, izvrsno odgovara i našoj Dalmaciji - s izuzetnim smislom za skupne prizore, za neposrednost govora i za lokalnu komiku tipova i situacija. On također vrlo vješto vodi radnju, u komedijama se smjenjuju dijalozi i skupni prizori u ritmu kojih pojačava i smisao za uporabu lokalnih govora, doskočica i pučkih šala kakve često prožimaju i cijela djela. S prosvjetiteljstvom ga pak veže određeni optimizam i visok stupanj razumijevanja prema građanima i pučanima, kao i blaga ironija koja vjeruje da se mnogo toga u životu može ispraviti ako samo shvatimo i smiješnu stranu životnih napetosti i sukoba.

Treći veliki komediograf epohe, Beaumarchais, nije ostavio velik opus kao njegovi prethodnici. U njegovom burnom i pustolovnom životu bio je urar, učitelj glazbe, političar i tiskar - književnost čini se i nije zauzimala prvo mjesto. Ipak je napisao trilogiju *Seviljski brijač* (*Le Barbier de Séville*), *Figarov pir* (*Le Mariage de Figaro*) i *Poročna majka* (*La Mère coupable*), od koje su prva dva djela doživjela svjetsku slavu, vjerojatno djelomice i zato što su poslužila kao libreto Rossinijevoj i Mozartovoj operi. Premda nije dosegao Molièrea, uspješno je ostvario složeni zaplet, s nenadanim obratima i brzim ritmom radnje, s nenametljivim prosvjetiteljskim porukama u smislu kritike plemstva, sudstva, vjerske hipokrizije te otvorenog ili prikrivenog nemorala. Premda je satira u njegovim djelima danas donekle izgubila na aktualnosti, ona publiku ipak osvajaju svojevrsnom razigranom veselošću i zanimljivim karakterizacijama likova, u kojima se već nazire kasnija sklonost prema takozvanoj psihološkoj analizi.

Najutjecajnija osoba cjelokupne epohe, međutim, svakako je Voltaire (pravim imenom François-Marie Arouet, 1694-1778), filozof, povjesničar, publicist, dramatičar, romanopisac i pjesnik, što će reći "enciklopedist" i u izravnom smislu kao suradnik pothvata izdavanja *Enciklopedije* i u širem smislu kao "čovjek univerzalnog znanja" i izuzetne nadarenosti. Njegov je utjecaj usporediv s utjecajem Cicerona u rimskoj književnosti, a daleko je nadišao granice Francuske. Bio je nenadmašan kritičar i pamfletist, podjednako tako slavljen i obasut počastima kao i napadan, zatvaran i prognan, u neprestanim obratima sudbine i stalnim svađama s predstavnicima vladajućih institucija države i crkve. Bio je u zatvoru, kao i prognanik u Engleskoj, gost na dvoru Friedricha II. u Njemačkoj, ali i dvorski pisac i povjesničar, slavljen i ugledan u Parizu, no i žestoko osporavan, ocrnjivan i zabranjivan gotovo istovremeno.

Ostavio je golem opus koji pripada različitim područjima i književnim

žanrovima. Od filozofskih djela i danas se cijene *Filozofski rječnik* (*Le Dictionnaire philosophique*), *Filozofska pisma ili Engleska pisma* (*Les Lettres philosophiques ou Lettres anglaises*) i *Rasprava o toleranciji* (*Le Traitè sur la tolerance*) , od epova nacionalna epopeja *Henrijada* (*La Henriade*), od povijesnih djela osobito *Esej o običajima* (*Essais sur les moeurs*), od pedesetak drama osobito *Zaire i Mérope*, od satira *Siromašni đavo* (*Le pauvre diable*) i *Le Mondain*, a od romana i pripovijedaka *Candide*, *Zadig*, *Micromegas* i *Naivka* (*L'Ingenu*). Tome valja pribrojiti mnoga znanstvena djela, recimo o Newtonovoj fizici, brojne polemike i publicistiku te korespondenciju od oko 10 000 pisama.

Voltaire je prije svega veliki "borac perom". Oštrom je kritikom napadao sve što mu se činilo nerazumnim: društveno uređenje, državne institucije, religijski dogmatizam, metafiziku koju je smatrao oprečnom iskustvu, ustaljene običaje i, ponad svega, glupost na svim razinama postupanja, mišljenja i pisanja. Branio je prije svega načelo slobode pojedinca, dostojanstvo ljudske osobe i pravo na slobodu izražavanja. Nije kruto zastupao nikakva "opća načela", koja tako lako prelaze u dogmatiku čak i kada su uvjerljivo zasnovana. Zbog toga se čini da i nije bio uvijek odveć dosljedan; u znatnoj je mjeri mijenjao filozofska i politička stajališta. Uvijek je, međutim, bio na visokoj razini znanja o onome što piše i umijeća da piše tako da to zaslužuje visoku - premda uvijek ne i najvišu - književnu ocjenu. A u svemu tome najčešće je bio nenadmašno ironičan; ironija je njemu bila najmilije oruđe i oružje.

Zanimljivo je, međutim, da se od njegova golemog i u njegovo vrijeme vrlo utjecajnog opusa danas najviše cijene romani i pripovijetke, koje on sam nije držao osobito vrijednima, štoviše, mislio je da je to nešto što bismo danas nazvali "trivijalna književnost". Čini se da je to bio danak tada vladajućem ukusu; danas se osobito *Candide* drži vrhunskim dostignućem svjetske književnosti.

Puni je naslov tog kratkog romana *Candide ili optimizam* (*Candide ou l'optimisme*), a nakon naslova u djelu je naveden izmišljeni podatak da ga je tobože "preveo s njemačkoga gospodin doktor Ralph". Ime naslovnog junaka upućuje na njegove osobine (prema latinskom *candidus*, iskren, otvoren, čist), a "optimizam" upućuje na ironiju poruke, jer je određen kao pojava "kad netko strastveno tvrdi da je sve dobro, iako mu ide zlo", kako to u romanu izjavljuje sam Candide. S obzirom na jasno izraženo stajalište - Voltaire se ruga optimizmu kao svojevrsnom svjetonazoru - uobičajeno je da se *Candide* određuje kao "filozofski roman". To ipak valja uzeti uvelike uvjetno: Voltaireu je doista predmet ironije filozofija Gottfrieda Leibniza, koja polazi od stajališta da, ako je Bog prema bitnim određenjima i dobar i svemoćan, onda je on morao stvoriti i najbolji od mogućih svjetova, ali u romanu nije prisutna filozofska polemika - kao što je to u nekim kasnijim filozofskim romanima - nego se u njemu opisuje zbilja na takav način i s takvim zapažanjima da čitatelj mora zaključiti kako iskustvo pokazuje kako je

stajalište optimizma zapravo besmislica. Aluzije na krvave ratove, potres u Lisabonu i nepravedna smaknuća pri tome služe kao neka vrsta zbiljske potvrde u samoj građi.

Ipak, sve je u *Candidu* podređeno vrsnom ironičnom pripovijedanju. Brzim ritmom izmjenjuju se dogodovštine glavnog junaka: on je živio u dvorcu svoga strica, baruna Thunder-ten-tronekka, poučavao ga je sljedbenik Leibnizove filozofije Pangloss, zaljubio se u svoju sestričnu Cunegondu, pa ga je barun istjerao. Unovačili su ga tada na silu u vojsku i počinje niz njegovih pustolovina, od kojih svaka pokazuje kako u svijetu vlada tek zlo, nepravda i nesreća. Doživljava potres u Lisabonu, osuđuje ga inkvizicija, saznaje da je dvorac njegova strica razoren u ratu, susreće Cunegondu koju mu žele preoteti Veliki inkvizitor i neki Židov, kojega Candide ubije, pa nakon toga bježi s Cunegondom u Južnu Ameriku. Tu se, međutim, rastaju, pa Candide susreće ljudoždere, dospijeva u utopijsku zemlju Eldorado, a zatim se opet vraća i putuje natrag u Europu, tražeći Cunegondu. Pri tome ga prati novi prijatelj, skeptični filozof Martin. Nakon što prolaze mnoge zemlje, pri čemu je Candide više puta ponovno prevaren i okraden, stiže u Carigrad, gdje susreće ostarjelu i poružnjelu Cunegondu te, nakon daljih pustolovina i nedaća, preživjelog učitelja Panglossa. Umetnute priče o sudbinama svih ostalih likova nalik su Candidovim pustolovinama: svi su prolazili jedino slijed nedaća i nesreća, a jedino Pangloss pri tome ostaje unatoč svemu uvjeren da je ovaj svijet najbolji od svih mogućih. Candideov je završni komentar glasovita izreka kako je najbolje jedino "obrađivati vlastiti vrt".

U brz ritam izmjene događaja upletene su vješto i kratke, najčešće izuzetno kritične i duhovite rasprave o tada prevladavajućim temama: o književnim vrijednostima, o etičkim pitanjima, o dogmatizmu i o gluposti, o politici, o društvenom uređenju i o smislu cjelokupne kulture. Ironija je pri tome čas sveobuhvatna, čas uperena prema pojedinim likovima, postupcima i događajima, čas prema svakoj filozofiji, a čas prema svagdašnjici i naivnim uvjerenjima običnih ljudi. Voltaire, takoreći, nikoga i ništa nije poštedio, no u njegovu pripovijedanju nema zagrižljivog tona niti jednostavnih moralističkih poruka, nego se sve kreće u nekoj lakoći izlaganja koja istovremeno izaziva kako dojam humora tako i razmišljanje o najozbiljnijim pitanjima ljudske sudbine. U žanru koji u njegovo doba nije bio visoko cijenjen Voltaire je tako izrazio ne samo sve dileme svoga vremena nego i mnoge od onih kojima se do danas bave i književnost i filozofija. Na sličan način to mu je uspjelo, premda u nešto manjoj mjeri, i u drugim pripovijetkama, od kojih je primjerice *Zadig* neka vrsta alegorije, a *Micromegas* se svrstava u početke danas raširenog žanra znanstvene fantastike.

Izuzetna popularnost Voltaireovih romana - *Candide* je samo za piščeva života imao četrdesetak izdanja - također upozorava kako je u toj epohi postupno dolazilo do sve većih promjena u žanrovskom sustavu. U Francuskoj, gdje su tradicija klasicizma te tradicija stare poetike i retorike izuzetno jake, to se doduše zbivalo nešto sporije, no u Engleskoj, gdje je

takva tradicija bila nešto manje izražena, roman postupno osvaja najprije širu, a zatim i obrazovanu publiku. Upravo zato u Engleskoj i započinje zamjetljiv proces raslojavanja književnosti, kojeg su posljedice danas još uvijek priznata razlika između visoke i trivijalne književnosti. Ukus publike, koji se u najopćenitijem smislu zapravo bitno promijenio na svjetskoj razini tek u romantizmu, u Engleskoj se tako već jasno nazire zbog popularnosti takozvanih sentimentalnih romana, kakvima će dugo biti uzor *Pamela ili Nagrađena krepost* Samuela Richardsona (1689-1761). To je roman u pismima u kojem kreposna djevojka odolijeva napadima zavodnika, da bi na kraju njezina čednost bila nagrađena time što ju je zavodnik oženio. Slična je radnja i u drugom njegovom romanu *Clarissa Marlow*, koji je uglavnom u tradiciji kakvu i danas uvelike zadržavaju romani za koje smo mi pronašli popularni naziv "ljubići".

Roman u Engleskoj, međutim, ne postiže uspjeh samo na razini koja bi se teško mogla uspoređivati sa svjetskim umjetničkim dostignućima, nego i na razini ostvarenja koja sadrže i sve značajke visoko vrijedne umjetničke književnosti. Zanimljivo je da su neki od tih romana danas shvaćeni kao "književnost za djecu", a da su to zapravo ostvarenja koja, premda ih mogu razumjeti i djeca, znatno nadilaze okvire onoga što bi samo djecu moglo zanimati. Dva su pisca u tom smislu sigurno svjetske važnosti: Daniel Defoe (1660?-1731) i Jonathan Swift (1667-1745).

Defoe je bio novinar, publicist, trgovac i političar te - kako bismo danas rekli - "svjetski putnik". Tek se u poodmakloj dobi prihvatio pisanja romana, od kojih su mu dva donijela svjetsku slavu: *Život i čudne i neviđene pustolovine Robinsona Crusoea, mornara iz Yorka* (*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner*) i *Zgode i nezgode glasovite Mall Flanders* (*The Fortunes and Misfortunes of the Famous Mall Flanders*). Uz to iz njegova dosta opsežna opusa valja svakako spomenuti i povijesnu kroniku *Dnevnik kugine godine* (*A journal of the Plague Year*), u kojoj je izuzetno uspješan opis epidemije kuge.

Premda je i *Mall Flanders* zanimljivo i glasovito djelo u tradiciji pikarskog romana - pri čemu je glavni junak žena, pa tako počinje niz toliko čestih romana u kojima je naslovni junak žena, premda te romane gotovo isključivo pišu muškarci - tek *Robinson Crusoe* stekao je takvu popularnost i slavu da se postupno brojnim preradama i oponašanjima oblikovao čitav novi žanr, nazvan "robinzonijade". Fabula je tog romana prilično jednostavna: opisuju se pustolovine mladića Robinsona, koji je žarko žudio za pustolovinama i nije slušao savjete oca da mirno živi udobnim građanskim životom. Otisnuo se na putovanje brodom, prošao je oluju i njegov su brod napali gusari. Odveli su ga u ropstvo, uspio je pobjeći u Brazil, gdje je postao vlasnik plantaže. Ipak, i dalje je volio putovanja, pa je jednom došlo do brodoloma, nakon kojeg se on, kao jedini preživjeli, našao na pustom otoku. Glavnina je romana opis njegova snalaženja i nastojanja da preživi: postupno izgrađuje nastambu, počinje uzgajati povrće, sam izrađuje pokućstvo i

lončariju, pa tako uspijeva život učiniti podnošljivim. Tada na njegov otok dolaze ljudožderi, a Robinson spašava njihovu žrtvu i dobiva tako u mladom urođeniku prijatelja, kojega naziva Petko (jer ga je našao u petak). Podrobno se zatim opisuje kako se postupno razvijaju odnosi s Petkom, kako ga Robinson nastoji odgojiti i obrazovati, te kako oni zajedno uspijevaju ne samo održati se nego i živjeti tako da mogu podnijeti osamljenost. Na kraju, nakon 28 godina, Robinsona i Petka spašava brod koji je slučajno naišao uz otok.

Stil je romana također podosta jednostavan: veliki s u dijelovi naprosto nalik izvještajima, a upleteni su i opisi Robinsonovih kriza savjesti s naglašenim moralnim poukama. Čini se da se uglavnom zbog te jednostavnosti, zanimljivih pustolovina i moralizma drži kako je to djelo ne samo prikladno nego i uzor "dječje književnosti". Istovremeno se može reći da je ono primjer upravo prosvjetiteljskih nazora: Robinson se kaje zbog mladenačkih ludosti, a uspijeva upornim radom, strpljivošću i nadom u spas nadvladati nesretnu sudbinu, pa je tako i nagrađen smirenjem u udobnom životu. Njegovi su pak odnosi s Petkom shvaćeni ujedno i kao primjer kako se svakoga može odgojiti i obrazovati tako da postane pripadnik takve civilizacije kakvu Defoe očito drži vrhunskim dostignućem čovječanstva.

No, *Robinson* sadrži jednu drugu, da tako kažemo "simboličnu dimenziju". On je novina u oblikovanju romana zbog toga što u pustolovnu fabulu uvodi temu "običnog čovjeka", ali taj čovjek, kad se nađe potpuno sam na pustom otoku, mora kao pojedinac proći sve faze koje je prošlo čovječanstvo u borbi s prirodom: od lova, preko poljoprivrede do obrta, te na kraju susreta s divljacima i njihova "pripitomljavanja" kako je to prosvjetiteljstva shvaćalo. Oduševljenje čitatelja takvom temom zato nije i bez dubljih razloga: osamljenost s jedne strane, a pobjeda nad prirodom, kako onom vanjskom tako i unutrašnjom, s druge strane, postat će od prosvjetiteljstva nadalje posebno važnom tematikom ne samo romana nego i cjelokupne književnosti. Dakako, "rješenja" koja *Robinson* nudi pri tome, ubrzo će postati spornima, jer njegovi ideali, uvjerenje u nadmoć vlastite civilizacije i optimizam neće preživjeti njegovo doba. No, bitna će simbolika ostati: osamljenost, problemi odnosa s drugim koji je uvijek i drugačiji, borba sa sudbinskom nesrećom koja tek slučajno može dobro završiti, postat će gotovo opsesijom književnosti idućih epoha. Jedino što će književnost našeg vremena, čini se, više voljeti da ono što je u *Robinsonu* opisano kao niz događaja premjesti u unutrašnje doživljaje.

Na sličan način i Swiftov roman, koji nosi dug naslov: *Putovanje u nekoliko udaljenih zemalja svijeta. Napisao Lemuel Gulliver, najprije kirurg, a zatim kapetan na više brodova* (*Travels into Several Remote Nations of the World by Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and then a Captain of several Ships*) drži se prikladnom književnošću za djecu (osobito u skraćenim izdanjima), dok zapravo znatno nadilazi okvire zanimljive i poučne priče. Swift je inače autor i glasovitih satiričnih alegorija, *Priča o buretu* (*The Tale*

of a Tub) i *Bitka knjiga* (*The Battle of the Books*), no svjetsku je slavu ipak stekao jedino *Gulliverovim putovanjima*, koja su, poput *Robinsona Crusoea*, postala jednom od najpoznatijih svjetskih knjiga.

Za razliku od *Robinsona*, međutim, *Gulliverova putovanja* oštra su i sveopća satira. Fabula je znatno složenija, jer premda je sve isprepleteno u jedinstven niz pustolovina, roman ima zapravo četiri dosta samostalna dijela. U svakom se opisuje jedno putovanje: Gulliver najprije dolazi u zemlju patuljaka, zatim u zemlju divova, pa na lebdeći otok nastanjen čudnim učenjacima i na kraju u zemlju gdje žive razumni konji, a ljudi su postali životinje. Osobito su pri tome uspjelo opisana dva prva putovanja, odnosno zemlje patuljaka i divova. Takav jednostavan okret perspektive pripovjedača, naime, u kojem je on jednom div, a drugi put sićušan, omogućuje izvanredne satirične efekte. Posve mali ljudi, Liliputanci - čije je ime, zahvaljujući popularnosti romana, ušlo u svagdašnji govor - najprije ga zarobe, a zatim ga i prihvaćaju, pa opisi njegovih pustolovina i zbivanja na liliputanskom dvoru omogućuje Swiftu da se ruga spletkarenju, taštinama i ratovima koje pokreću politiku i zbivanja, a da se ona, čim okrenemo perspektivu, pokazuju beznačajnima, besmislenima i u svakom pogledu zapravo sićušnima. A kada je opet u zemlji divova sâm Gulliver sićušan, okreće se potpuno cijeli sustav vrijednosti, pa on sada zapaža kakvo može biti zapravo mjesto pojedinca u njemu nadmoćnim "strukturama vlasti". Učenjaci na lebdećem otoku, opet, služe Swiftu da ismije cjelokupnu tadanju znanost, u kojoj prevladava beskorisna, pa često i besmislena metafizika, ili pak podjednako besmislena istraživanja. Završni obrat, kada su konji ljudi, pa prema tome ljudi zapravo konji, radikalnom promjenom perspektive upozorava se vrlo uspjelo na relativnost uvjerenja kako je čovječanstvo nešto potpuno izuzetno u prirodi.

Swift se vješto koristi svim od Rabelaisa poznatim sredstvima ironije i satire: preuveličava, poigrava se ustaljenim značenjima, mijenja perspektive pripovjedača, pa čak i zapravo stalno ponavlja s varijacijama uvijek istu temeljnu misao: ljudi bi morali shvatiti da je s drugog motrišta većina njihovih postupaka naprosto smiješna.

Njegova ironija i satira tako su do te mjere sveobuhvatne da se mogu uspoređivati s Aristofanovim *Pticama* ili Rabelaisovim *Gargantuom i Pantagruelom*. Na neki način, može se reći, cijelo se čovječanstvo sa svim svojim institucijama i vjerovanjima pokazuje kao pretjerano uvjereno da sve može mjeriti mjerilom svojih uvijek odveć uskih i uvijek parcijalnih mjerila. Zbog toga se ponekad Swiftu pripisuje i donekle mrzovoljni pesimizam, no takva ocjena daje preveliko značenje nečemu poput svjetonazora. A Swift je ipak pisao samo komični roman, isprepleten elementima pustolovnog romana i fantastične proze. Njegovu vrsnoću tako se ne smije tražiti u idejama, nego jedino u moći takve fikcije kakva nam omogućuje da svijet i život "vidimo" i u dimenziji koja je svagdašnjici uglavnom skrivena.

Vrhunske komične romane piše u to vrijeme i Henry Fielding (1707-1754), s time što on, za razliku od Swifta, više slijedi tradiciju

pikarskog romana, pa i Cervantesa. Njegova djela imaju tako čvršću, jedinstvenu fabulu i strogom integracijom svega ispripovijedanog zacrtavaju pravac u kojem će se kasnije oblikovati osobito roman realizma. Tri su mu romana donijela veliku popularnost čak i izvan granica njegove domovine, a to su: *Povijest zgoda Josepha Andrewsa i njegova prijatelja g. Abrahama Adamsa* (*The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend M. Abraham Adams*), *Povijest nahočeta Toma Jonesa* (*The History of Tom Jones, Foundling*) i *Život g. Jonathana Wilda, Velikoga* (*The Life of Mr. Jonathan Wilde the Great*).

Vrijedi zapaziti da svi ti romani imaju u naslovu "povijest", odnosno "život", što upozorava na kompoziciju koja će u slijedu vješto isprepletenih fabularnih nizova kronološki pratiti glavnoga junaka. Takva kompozicija omogućuje i da se opišu brojni likovi, a glavni je junak zapravo obuhvaćen u cjelini njegove pustolovne sudbine. Fieldingova komika, međutim, nije protkana fantastikom i hiperbolama poput Rabelaisove i Swiftove, nego strogo slijedi načelo "iluzije zbilje": njegovi se junaci "snalaze" u nizovima komičnih pustolovina, satira je uperena protiv tadašnjeg društvenog morala i običaja, a naglasak je na humorističkim efektima. Sve je prepuno dosjetki, šala i komičnih obrata u sudbinama svih pojedinaca. Od likova postao je osobito Tom Jones prepoznatljivim tipom u cjelokupnoj kasnijoj engleskoj književnosti: to je nagao i nesmotren mladić, često neuglađena ponašanja, strastven i nepredvidiv, no u biti dobar i velikodušan. Fielding je tako upravo tim romanom postao začetnik onakve tradicije u oblikovanju romana i onakve konvencije kakva ne samo što će prevladati u epohi realizma nego će se uporno ponavljati u popularnim, osobito i u trivijalnim romanima sve do danas.

Posve je, pak, drugačiji tip komičnog romana kojeg je ostvario Laurence Sterne (1713-1768) u djelu *Život i mišljenja Tristrama Shandyja* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.*). Čini se ipak da su taj roman najviše proslavili teoretičari književnosti dvadesetog stoljeća, jer im je on poslužio kao izvrstan primjer analize tehnike romana. Sterne, naime, u njemu svjesno i namjerno krši sve ustaljene konvencije u dotadašnjem pisanju romana, pa čak i konvencije ne samo svoga vremena nego i onih koja su mu prethodila i koja su kasnije postala uzorom realizmu. Glavni lik u tom romanu, naime, u obliku monologa opisuje svoju obitelj i okolinu, i to prije nego se uopće rodi. Tek kad se konačno rodi - a to je već gotovo polovica romana - nastavlja pripovijedanje s brojnim digresijama, poigravajući se neprestano s očekivanjem čitatelja, a služeći se pri tome i raznim trikovima: česte su stanke, pojavljuju se i prazne stranice, umjesto riječi navedene su zvjezdice, točkice i krnje rečenice, ispremiješan je redoslijed poglavlja, namjerno se izostavljaju velika slova i krše ostala pravopisna pravila. Pri tome je i tematski naglasak na stalnim nesporazumima i zabunama, tako da je sve nalik stalnom sukobu između čudnih i hirovitih ideja i zbilje, a život je prikazan kao zapravo neprestan tijek besmislenih sitnica i stalnih kolebanja između

poštenja likova i njihove dvoličnosti. Teoretičare je pri tome fasciniralo što se roman tako uvelike bavi i sam sa sobom, što stalno upozorava na teškoće književnog oblikovanja i što izvrtanjem ustaljenih konvencija jasno pokazuje kako u književnosti nema prirodnih načina da se opiše zbilja, nego se uvijek radi isključivo i jedino o tomu koju ćemo, i kakvu, konvenciju prihvatiti. A to je izazvalo i izuzetno zanimanje ne samo teoretičara nego i pisaca epohe modernizma, koji su u Sterneu prepoznali svoga preteču.

Sterne je napisao i slavan putopis *Sentimentalno putovanje po Francuskoj i Italiji, koje je napisao g. Yorick* (*Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*) koji u svjetsku književnost uvodi novi tip putopisa. Umjesto opisa mjesta, predjela i događaja, te zapažanja činjenica, sve je podređeno zapažanjima, refleksijama i osjećajima pisca, a jedino je tek potaknuto onim što je na putovanju vidio i doživio. Zato bi se moglo reći da je Sterne u romanu preteča modernizma, a u putopisu preteča romantizma.

U epohi klasicizma i prosvjetiteljstva tako, osobito u kasnijem razdoblju, roman postupno zamjenjuje ep i tragediju u smislu vrhunskih književnih ostvarenja. Dok ga je klasicizam u skladu s načelima svoje poetike držao nižom književnom vrstom, osobito prosvjetiteljstva daje mu sve veću važnost i značenje, jer njegov prozni obuhvat cjeline i velike mogućnosti uvođenja komentara odgovaraju načelima razumske kritičke analize društvenog života, pri čemu se može lako očuvati, barem u nekoj mjeri, moralizam i načelo doličnosti. Ukus se očito od kraja sedamnaestog i početka osamnaestog stoljeća postupno mijenjao, pa su najveći pisci sve više napuštali zamisao o strogim pravilima u književnom umijeću i oponašanju antike. Dok je tako Voltaire još uvijek držao da su mu tragedije i junački ep *Henrijada* najbolja djela, već glavni urednik *Enciklopedije*, Denis Diderot (1713-1784), svoje romane i pripovijetke smatra djelima visokog književnog statusa. On je doduše pisao i filozofske rasprave, od kojih su mu najpoznatije *Filozofske misli* (*Pensées philosophiques*) i *Pismo o slijepima* (*Lettre sur les aveugles*), publicistiku, književnu kritiku i znanstvena djela, ali se danas ipak najviše cijene njegovi romani *Rameauov nećak* (*Le Neveu de Rameau*) i *Jakov fatalist* (*Jacques le fataliste et son maître*) te duža pripovijetka *Redovnica* (*La religieuse*). Od drama najpoznatije su mu *Nezakoniti sin* (*Le Fils naturel*) i *Glava obitelji* (*Le Père de famille*).

Diderot je bio primjer svestranosti prosvjetiteljstva: bavio se filozofijom, prirodnim znanostima, politikom - što je, dakako, platio zatvorom - publicistikom, književnom, likovnom i kazališnom kritikom, a kao urednik *Enciklopedije*, želeći dobro redigirati članke, izvrsno se uputio u mnoge zanate i praktične vještine. Na svim tim područjima njegov je ugled bio velik, pa se njegov utjecaj gotovo može mjeriti s Voltaireovim. U povijesti književnosti, međutim, mnogi drže da je ipak bio bolji teoretičar nego stvaralac. Takvo se mišljenje oslanja na činjenicu da su mu osobito *Paradoks o glumcu* (*Paradoxe sur le comédien*), *Razgovori* (*Entretiens*) te *O dramskoj poeziji* (*De la poésie dramatique*) i danas vrlo zanimljiva, čak aktualna i

poticajna djela o dramskoj umjetnosti. U *Salonima* (*Salons*) pak, zapravo započinje modernu likovnu kritiku. No, takva ocjena o njegovu radu i nije posve opravdana, jer je i u isključivo književnim djelima bio vrstan stilist, sklon iznenađujućim obratima u izlaganju, paradoksima i vješto vođenim dijalozima. U skladu s prosvjetiteljskim nazorima romani su mu uvelike posvećeni pitanjima morala i društvene nepravde, a suvremenom čitatelju možda jedino može donekle smetati njihov svojevrsni "objektivizam": događajima, držanju, fizionomijama i gestama posvećeno je mnogo više pozornosti nego unutrašnjem životu likova. Ipak, pri tome valja napomenuti da ga upravo to u nekoj mjeri čini svojevrsnim pretečom onoga i onakvog tipa romana kakav će razviti realizam. Njegove drame opet, u kojima je pokušao izgraditi upravo neku vrstu realizma na pozornici, prema općem mišljenju nisu osobito uspjele. Čini se da su danas zanimljive više kao pokušaj da se i u drami napuste konvencije klasicizma i da se one zamijene nečim što bi bilo nalik postupcima u prosvjetiteljskim romanima, nego kao doista uspjela umjetnička ostvarenja.

Moglo bi se zato reći da je u drami prosvjetiteljstva najviše uspjeha imao najvažniji njemački književnik toga razdoblja Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). I on je bio, valja najprije spomenuti, poput Diderota vrstan teoretičar umjetnosti i drame, pa su mu upravo *Laokoon* - rasprava o razlikama pjesništva i likovnih umjetnosti - i *Hamburška dramaturgija* (*Hamburgische Dramaturgie*) - zapravo zbirka kazališnih kritika - najviše donijele slavu i izvan granica njegove domovine. Bio je također književni kritičar, didaktički pisac, filolog i publicist. Dramska ga djela ipak čine vjerojatno najboljim dramatičarem cjelokupne epohe, a od njih se najuspjelijima obično drže *Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm*, *Emillia Galotti* i *Mudri Nathan* (*Nathan der Weise*).

Lessingove drame u potpunosti napuštaju klasicističku tradiciju; on preporučuje da se valja u svemu ugledati na Shakespearea. Načela koja je teorijski zastupao Diderot, Lessing je tako, čini se, uspio u znatnoj mjeri ostvariti. *Miss Sara Sampson* drži se tako "građanskom tragedijom", novim žanrom u kojem su zadržane tek određene postavke o kompoziciji i doličnosti, ali likovi više nisu kraljevi i plemići, a zaplet je smješten u građansku sredinu, i to u Englesku koja je tada shvaćena kao zemlja s već najviše izgrađenom građanskom tradicijom. *Emillia Galotti*, pak, izravno je naglašen protest protiv nasilja i samovolje vladara, dok komedija *Minna von Barnhelm* - koju kritičari drže njegovim najuspjelijim djelom - suptilnim humorom, u vješto vođenom zapletu u kojem njemački časnik na kraju spoznaje prednost praktičnog razuma - kojeg zastupa žena, glavna junakinja - dobiva izrazitu prednost pred apstraktnim moralnim načelima. Prosvjetiteljstva tako i u drami predlaže da se oslonimo na zdrav razum i napustimo iluzorne ideale prošlosti.

Lessing je pisao i basne, pa valja napomenuti da ta književna vrsta doživljava procvat i obnovu u cijeloj toj književnoj epohi. Basna je, naime,

poučna, a vrlo lako može biti i izuzetno kritična: ona se od Ezopa nadalje vješto ruga porocima, upućujući prije svega na zdrav razum. U Francuskoj ju je kao posebnu književnu vrstu oblikovao već Jean de La Fontaine (1621-1695). On se doduše okušao i u svim drugim vrstama pjesništva, no svjetsku je slavu stekao stihovanim *Pričama* (*Contes en vers*), te osobito zbirkom *Basne* (*Fables*) u 12 knjiga. Premda se već u podnaslovu La Fontaine poziva na Ezopa, i premda obrađuje građu mnogih već poznatih i slavnih autora, njegove basne nisu ni u kom slučaju samo u stihove pretočena već ranije poznata djela. One su pisane u metrički raznolikim, ponekad i slobodnim stihovima, redovno imaju kratku potpunu fabulu, a komponirane su poput malih komedija, s kratkom ekspozicijom, zapletom i raspletom u kojem je pouka sadržana već u samom izlaganju. Zbog toga su upravo La Fontainove basne postale uzorom kojeg će slijediti osobito prosvjetitelji, ali koji će se kao ustaljeni žanr održati sve do naših dana. Ezopova metoda preokretanja suda "ljudi su životinje" u "životinje su ljudi" dobila je tako artificijelnu obradu, takvu obradu kakva omogućuje da basna postane i vrhunsko kratko stihovano djelo, koje može privlačiti čitatelje ne samo poukom nego i pjesničkom obradom.

Basna je tako, zahvaljujući prije svega La Fontaineu, postala književnom vrstom u kojoj kao da se zrcale sve bitne značajke cjelokupne književne epohe klasicizma i prosvjetiteljstva. Premda najčešće donekle i zanemarena od strane povjesničara i teoretičara književnosti, kao književna vrsta koja se doista u općem kulturnom značenju ne može mjeriti s tragedijom, komedijom, epom ili romanom, pa ni s onim vrstama koje nazivamo "čistom lirikom", ona ipak u neku ruku sažima iskustvo cijelog stoljeća uvjerenog u moć zdravog razuma, a ujedno čuva i tradiciju antike te uvodi takvu književnu obradu kakva joj omogućuje ostvariti dojmove na više razina. Ona doista može, dakako, biti i naprosto u stihove ili vještu prozu "zaodjenuta" pouka, no može biti, a često i jest, i mnogo više od toga; ona može književnim sredstvima izreći i ono što se drugačije ne bi moglo kazati. Danas to uglavnom više nisu moralne pouke, ali nasljeđe basne nije izgubljeno: ono će se javiti u našem dobu u posve novim značenjima.

Tijekom te velike književne epohe, kako se moglo i zapaziti, započinje mnogo toga što će se tek u idućim epohama razviti, a u nekim se vrhunskim djelima već nazire epohalni preokret cjelokupne književnosti koji će donijeti romantizam. Premda se time narušava kronologija, ipak je o tome bolje govoriti u okvirima pokušaja opisa romantizma.

Klasicistička književna tehnika i nazori prosvjetiteljstva proširili su se u osamnaestom stoljeću praktički cijelom Europom, pa su tako utjecali i na hrvatsku književnost. Premda pri tome nema svjetski poznatih pisaca, kao što je to i s ostalim manjim narodima, ipak se mora spomenuti da je Dubrovčanin Ruđer Bošković (1711-1787), filozof, fizičar, matematičar i astronom - koji je napisao i mnoštvo stihova - danas priznati velikan svjetske kulture. Ako ga jedan od vrhunskih svjetskih fizičara, Franz Lederman, naziva "prorokom

fizike", jer je prije dvjesto godina postavio teoriju o "točkastoj" strukturi materije, koja je u osnovi uvelike nalik suvremenoj "standardnoj" teoriji moderne kvantne fizike, i ako ga filozofi drže jednim od univerzalnih mislilaca epohe, onda se ni njegov utjecaj na književnost ne smije potpuno zanemariti, tim više što će upravo od njegova vremena odnos znanosti i književnosti postati gotovo presudno važnim pitanjem kako književne prakse tako i teorije.

8.

ROMANTIZAM

Naziv "romantizam" ušao je u svagdašnji govor, osobito putem pridjeva "romantičan" koji obuhvaća tako široko polje mogućih značenja da ih rječnici obično navode barem dvadesetak, u rasponu od "koji je u duhu romantizma", pa do "tajanstven", "čudan", "bajkovit", "pustolovan", "fantastičan", "nevjerojatan", "čaroban" i "osjećajan", primjerice. To s jedne strane govori o nekoj široko prihvaćenoj popularnosti romantizma, a s druge strane o podosta neodređenim značajkama koje očito zahvaćaju područje mnogo šire od same književnosti. O "duhu romantizma" tako je vjerojatno lakše govoriti u vrlo širokom smislu, u smislu koji ne obuhvaća samo književnost i umjetnost nego i tipove ponašanja u svagdašnjem životu - tko ne zna što je to "romantični ljubavnik" - pa baš to i uzrokuje nemale teškoće da se romantizam opiše na način danas uobičajen u opisu književnih epoha: romantizam zapravo ne karakterizira ni prevlast jedinstvenog svjetonazora, niti jasno odrediva književna tehnika. Čini se tako da tu književnu epohu određuje neka duboka promjena u "pozadini" na kojoj izrastaju i svjetonazori i načini književnog oblikovanja: "duh romantizma" prepoznatljiv je i onda kada zakažu točniji opisi tematike, stila ili filozofskih, političkih i religioznih nazora.

Vjerojatno su tome temeljni razlozi što romantizam doista znači svojevrstan prevrat u cjelokupnom shvaćanju književnosti, prevrat koji se može pratiti na nekoliko razina. Prva se odnosi na recepciju: čitatelji i gledatelji drama, doduše, često ni u ranijim epohama nisu pripadali visoko obrazovanim slojevima pučanstva, no maticu tijeka vrhunske književnosti ipak je određivao vladajući ukus obrazovanih, i to onih koji bijahu okupljeni oko institucija dvora i/ili Crkve. Tek krajem prošle epohe, a zapravo presudno u romantizmu, dolazi do bitnog proširenja čitalačke publike. Zahvaljujući širenju obrazovanja, otada barem u velikoj mjeri pismeni i obrazovani građani počinju određivati ono što se "traži od književnosti". Pisci više ne pišu izravno na zahtjev kralja, plemića ili crkvenih velikodostojnika, niti pišu uvijek tako da upravo od njih očekuju priznanje i nagradu; oni sada pišu sve

više naprosto za tržište, a tržište čini podosta širok sloj doduše ne odveć obrazovane publike, no ipak takve publike kakva će postupno vlastiti ukus nametnuti književnosti u cjelini. Teško je reći je li taj ukus doista na nižoj razini od ukusa ranijih epoha, no u svakom je slučaju različit, a ujedno je prepoznatljiv prema pojavama kakve ranija recepcija književnosti nije poznavala. Opijenost oduševljenjem, koje je zahvaćalo publiku prilikom izvođenja nekih romantičkih drama, izvještaji da su se mladići odijevali poput romantičnog ljubavnika Werthera te ga izgledom i ponašanjem pokušavali slijediti - pa su se neki čak, prema neprovjerenim tvrdnjama, doista i ubijali zbog neuzvraćene ljubavi - nalik je jedino nedavnim opisima publike koja izlazi iz kino-dvorane plačući nad sudbinom filmskih junaka. Nešto poput kratkotrajne opsjednutosti drogama otad ulazi u područje djelatnosti književnosti, a takvo je djelovanje uvelike uvjetovano ukusom koji zahtijeva empatiju, uživljavanje u tuđe osjećaje. Aristotelov zahtjev za katarzom, za pročišćenjem osjećaja koji izazivaju sućut i strah, čini se da sada zamjenjuje jedino izazivanje osjećaja koji su kratkotrajni i u svrsi zapravo fiktivni, jer publika zapravo plače sama nad sobom, odnosno nad vlastitom umišljenom sposobnošću da suosjeća s tuđim patnjama. Zbiljska sućut nad zbiljskim patnjama drugih čini se da uzmiče u pozadinu.

Na drugoj razini, opet, romantizam odlikuje zanimljiv prevrat u shvaćanju uloge i moći razuma. Prosvjetitelji su vjerovali u svemoć razuma, a barem poneki od njihovih ideala i barem u vodećim državama doista se ostvario, jer je srušen "nerazumni" feudalizam i otpočeo je proces uspostavljanja razumnog, ili barem razumnijeg, uređenja društvenog života. Znanosti su, osim toga, zahvaljujući oslanjanju upravo na razum, krenule putem nezadrživog napretka, a činilo se da je i religija sklona u većoj mjeri priznati ulogu razuma. Počela je epoha svjetske povijesti koju neki noviji povjesničari s mnogo razloga drže pravim krajem srednjega vijeka; tek početkom devetnaestog stoljeća počinju se oblikovati život i svijet kakve danas poznajemo. Nasuprot tome književnost romantizma u sebi sadrži unutarnji paradoks: ona je uvelike upravo i jedino "građanska književnost", a istovremeno ona kao da ne vjeruje načelima razuma prema kojima je postala to što jest. Bilo bi pri tome po svoj prilici pretjerano reći da se radi o nekom općem razočaranju u znanost, prosvjetu i građansku državu - stavovi su romantičara, uostalom, u tom pogledu vrlo različiti - ali je neprijeporno da je povjerenje u zdrav razum u književnosti gotovo nepovratno izgubljeno, pa se kao načela prave spoznaje sada javljaju intuicija, mašta i um, koji je shvaćen kao sposobnost uvida u bit svijeta, nadređena razumu. U tom se smislu književnost romantizma doista može shvatiti kao opreka klasicizmu i prosvjetiteljstvu. Romantičari će zato odbaciti sva pravila racionalističke poetike, zahtijevat će da književnost prenosi isključivo osjećaje umjesto da poučava, oslanjat će se na intuiciju i na maštu koja prema njihovom mišljenju može obuhvatiti i ono što razum odbacuje. A nerijetko će biti i skloni povratku prema određenim tipovima mistične religioznosti, kao i pokušajima

da se zahvati i književno uobliči iskustvo transcendentne stvarnosti. Očito je da im kao uzor tada više ne može biti antika, pa ni renesansa. Oni se okreću prema srednjem vijeku, u nekoj mjeri i prema baroku, pri čemu se mora napomenuti kako su oni izgradili vlastitu sliku srednjega vijeka, sliku kakva je odgovarala mnogo više njihovoj mašti nego povijesnoj zbilji.

Romantizam je tako stvorio vlastitu sliku cjelokupne prošlosti, pa je time "prema samom sebi" odmjerio tradiciju, i više se nije, poput svih ranijih epoha, manje ili više oslanjao na obzor neupitne postojeće tradicije. Zato upravo od njega i počinje onakvo shvaćanje povijesti kakvo se u osnovici zadržalo do danas, a kakvo se zasniva na uvjerenju da ne stoji tvrdnja da "nema ništa novo pod suncem", nego da je bit povijesti upravo u promjeni i u tome što se u budućnosti mogu očekivati novine kojih nikada prije bilo nije.

To, dakako, ipak ne znači da romantizam ne voli prošlost; štoviše, romantičari su u velikoj mjeri upravo u prošlosti tražili i građu i inspiraciju za svoja djela, no njihovo je razumijevanje prošlosti i povijesti drugačije od ranijeg: oni drže da prošlost načelno nije ista kao sadašnjost, a to će reći i da sadašnjost nije ista kao i moguća budućnost. Zbog toga i književnost može mijenjati pravila izraza prema "povijesnom trenutku", što će dovesti do naglašavanja potrebe za originalnošću: posebno daroviti pojedinac, genij - kako su ga romantičari voljeli nazivati sam može propisivati pravila, jer on uspijeva shvatiti i iskazati "duh vlastitog vremena", a budući da je to vrijeme rezultat svekolike prošlosti, taj duh je i najviši domet ljudske spoznaje uopće. Intuicijom i maštom može se obuhvatiti ono što je najvažnije i "najdublje" u ljudskoj spoznaji, pa je tako na donekle paradoksalan način prihvaćen i vremenski i prostorni relativizam - jer se posebno uvažavaju iskustva različitih pojedinaca, različitih naroda i različitih vremenskih razdoblja - kao i univerzalizam - jer se drži da se može postići i neka uopćena, jedinstvena istina u raznolikosti pojavnosti.

Težnja za univerzalnošću vodila je tako romantičare prema zahtjevu za "apsolutnom poezijom", takvom poezijom kakva bi ujedinila mitologiju, filozofiju, religiju i pjesništvo, ali ih je vodila i, s druge strane, prema "romantičnoj ironiji", takvom shvaćanju kakvo zamišlja "konačni okret" u kojem se sve može sagledati i kao svojevrsna igra, fikcija i iluzija. I tako, dok vrhunski filozofi epohe romantizma - prije svih Schelling i Hegel, grade univerzalne filozofske sustave u kojima žele obuhvatiti sve ljudsko znanje u neprotuslovno jedinstvo, književnici uglavnom maštom žele obuhvatiti slične prostore mnogo šire od onih koje može obuhvatiti iskustvena zbilja, ali i dospijevaju do uvida u uzaludnost ljudskih napora, pa i do sveobuhvatne ironije. Suprotstavljaju se tako optimizam konačne i apsolutne spoznaje s pesimizmom takozvane "svjetske boli", jer traganje romantičara za konačnom istinom koja bi donijela osjećaj sreće, čini se, uvijek ostaje uzaludnim: romantičari su skloni razočaranju zbog sudbine svijeta i svoje vlastite sudbine koja je, prema njihovu mišljenju, uvijek neodvojiva od sudbine svijeta.

Romantizam zato karakterizira i svojevrsni individualizam, ali se čini da

se romantičari, oslanjajući se na pojedinca, nikako ne uspijevaju doista izdvojiti od zajednice, ponajčešće nacije. Svojevrsni nacionalni individualizam, osobito u slavenskim zemljama i književnostima manjih naroda, često zamjenjuje buntovni individualizam karakterističan za neke velike narode, no i to se zbiva u svojevrsnom spletu u kojem nije moguće pojedine dijelove strogo raščlaniti: revolt, pobuna, pa i razočaranje mogu pripadati kako izoliranom pojedincu tako i zajednici koja ima razloga da se osjeća onemogućena u svojim težnjama na isti način kao i pojedinac u zajednici s kojom se ne želi, ili ne može, dokraja poistovjetiti.

Sve to vodi prema takvom "raspoloženju" u književnosti kakvo će od romantizma naovamo prevladati do te mjere da će se svi daljnji, često naglašeni i izrazito jaki otpori romantizmu kretati zapravo u obzoru koji je on sam zacrtao. Uvjerenje da originalnost i stvaralaštvo jesu bitne značajke književnosti, kao i uvjerenje da je književnost prije svega i jedino umjetnost, da u njoj dolaze do izražaja iste ili barem vrlo slične značajke koje su prisutne u glazbi, slikarstvu, kiparstvu, arhitekturi ili plesu, neće od tada biti nikada sasvim osporene. Premda je moderni pojam književnosti uvelike proširen i ne odgovara romantičarskom oduševljenju u vjeri u genijalne moći pojedinaca, ipak je nasljeđe romantizma tako duboko ukorijenjeno u suvremenu književnost da se čini kako baš ono i uvjetuje povremeno ogorčene polemike protiv "slova" romantizma i romantičnog shvaćanja književnosti. Korijeni mnogih i raznolikih shvaćanja književnosti i oblikovnih postupaka u modernizmu i postmodernizmu tako se također mogu naći u romantizmu: čini se da nema sumnje kako je romantizam epoha do koje ćemo doći ako u prošlosti tražimo prve jasne početke suvremene književnosti.

Istodobno treba naglasiti da od romantizma počinje i shvaćanje književnosti koje prožima zapravo cijelo devetnaesto stoljeće, pa to shvaćanje dijeli i realizam unatoč svom suprotstavljanju romantizmu. Od romantizma, naime, u sustavu književnih vrsta počinje onakva "žanrovska pometnja", odnosno miješanje književnih rodova i vrsta - kakva osobito dolazi do izražaja u modernizmu i postmodernizmu - jer je jedna od temeljnih romantičarskih opreka klasicističkoj poetici učenje o književnim rodovima. Romantizam više ne priznaje retoričko učenje o jedinstvu stilova, rodova i figura - na temelju kojeg je izvedeno i učenje o čvrstim, međusobno jasno odijeljenim književnim vrstama - nego se zalaže za mogućnost povezivanja i isprepletanja: tragedija može sadržavati i elemente komike, u prozne vrste upleće se i lirika, ep može biti čak i naglašeno "lirski". Odlučujuće je pri tome zapaziti da se tako zapravo zahtijeva neki povratak na tradiciju shvaćanja književnosti kao oponašanja zbilje. Zbilja nije ni tragična niti je komična - ustvrdit će tako Victor Hugo u predgovoru svojoj drami *Cromwell* - koja se u Francuskoj drži manifestom romantizma - a književnost mora zbilju opisati i izraziti onakvom kakva ona doista jest. Premda će iduća književna epoha, realizam, romantičarima osporiti da su doista postupali kako njihova načela zahtijevaju, očito je da je i jednoj i drugoj epohi zajednički zahtjev za

oponašanjem zbilje. A taj je zahtjev prisutan i u cjelokupnoj umjetnosti devetnaestoga stoljeća; od umjetnosti se traži neka vrsta "transparencije"; ona manje pozornosti posvećuje samoj sebi i "mediju" u kojem se ostvaruje, držeći da je najvažnije ono što se zapravo prikazuje, a da je manje važno kako se to prikazuje. To je svojevrstan epohalni zaokret koji je približio književnost filozofiji i znanosti, a koji je izazvao i najveći "napad" modernizma. Romantizam će, doduše, naglašavati liriku i poeziju, naspram realističkom naglašavanju proze i romana, no i romantičarska tehnika, unatoč lirizmu kojem se ne može pripisati doslovno oponašanje, ipak uvelike teži izricanju istine.

Romantičari tako zapravo teže nekom novom oponašanju zbilje i nekom novom univerzalizmu koji bi se morao ostvariti proširenjem ukusa i proširenjem obuhvata mašte, kojoj sada više ništa ni na ovom ni na onom svijetu ne može biti strano, pa se njihova djela, doista, često odlikuju nekom širinom zahvata i obuhvatom tematike kakva nije bila postignuta ni u klasicizmu, a koju kasnije nije uspio dosegnuti ni realizam.

Trajanje epohe romantizma podosta se različito određuje jer, premda se povjesničari književnosti uglavnom slažu u njegovim barem donekle prepoznatljivim značajkama, poteškoće nastaju zbog toga što se takve značajke ne pojavljuju u svim vodećim književnostima istovremeno, a još je teže reći kada u kojoj književnosti upravo one uspijevaju nadvladati klasicizam i prosvjetiteljstva. Tako se tek uvjetno može reći kako se danas uglavnom smatra da se na razini svjetske književnosti romantizam javlja u zadnjoj trećini osamnaestog stoljeća, a traje do četrdesetih godina ili do polovine devetnaestog stoljeća. Kako je, međutim, lako primijetiti da neka djela nastala i ranije imaju gotovo sve značajke karakteristične za romantizam, povjesničari književnosti često govore o "predromantizmu", kao o pokretu, ili pak kao o razdoblju koje bi prethodilo vladavini romantizma, koja je uglavnom obuhvatila sve europske književnosti. No, kako smo u ovom pregledu donekle zanemarili i pojavu nazvanu "predrenesansa", držeći da se trajanje epoha nikada ne može posve kronološki iole točnije određivati, tako i pregled epohe romantizma možemo započeti piscem koji kronološki pripada ranijoj epohi, ali koji je bio ne samo u stalnoj opoziciji prema prosvjetiteljima nego koji je i više nego samo preteča romantizma: njegovi pogledi, svjetonazor i književno stvaralaštvo u potpunosti odgovaraju romantizmu. Taj je pisac Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Rousseau je neko vrijeme surađivao s enciklopedistima, no nije se s njima razilazio samo u stajalištima, nego je ušao i u osobne sukobe. Opsežnim opusom i utjecajem, međutim, postao je gotovo svojevrsna "protuteža" Voltaireu. Njegova su djela, kao i Voltaireova, raznovrsna i zahvaćaju u mnoga područja, u filozofiju, publicistiku i u književnost, on također kritizira stanje u društvu, osuđuje nemoral i neznanje, vjeruje štoviše u moć odgoja i obrazovanja, no dok se tako s prosvjetiteljima slaže u "simptomima" krize, on nudi posve drugačije "lijekove". On, naime, ne želi da se ide dalje u smjeru

poboljšanja životnih okolnosti, sve većeg ovladavanja prirodom i sve šireg obrazovanja kojim bi se mogle razriješiti nedaće društvenog života. On ne vjeruje u moć razuma; on želi da se "okrenemo" i da vidimo kako zapravo ne znamo kamo idemo. Vladavini razuma suprotstavlja maštu i osjećaje, vjeri u napredak suprotstavlja težnju za povratkom prirodi, a upravo civilizaciju drži glavnim krivcem što se ljudska narav iskvarila i što su ljudi postali samoljubivi, samoživi i bešćutni. Rousseau se rodio u Ženevi, u uglednoj protestantskoj obitelji, no pobjegao je iz roditeljskog doma u Francusku i prešao na katoličku vjeru, da bi kasnije ponovno prešao na protestantizam. Radio je kao nastavnik glazbe, prepisivač nota i kućni učitelj, i potom se, takoreći odjednom, proslavio raspravom koju je poslao kao odgovor na nagradno pitanje Akademije u Dijonu o tome kako razvitak znanosti i umjetnosti pridonosi poboljšanju morala. Njegov je odgovor bio izravno suprotan očekivanomu: on je pokušao dokazati da razvitak znanosti i umjetnosti nije unaprijedio, nego je unazadio iskonski ljudski moral primitivnog čovjeka. Slava mu nije donijela smirenje; uvučen je u brojne polemike i razmirice, koje je i sam dobrim dijelom izazivao preosjetljivošću i sklonošću prema maniji proganjanja, pa je živio u neprestanim unutrašnjim i vanjskim sukobima, stalno na rubu živčanog sloma. Kasnija su mu djela zbog napada na plemstvo osuđivana, pa je pod prijetnjom uhićenja pobjegao u Englesku, na poziv glasovitog filozofa Davida Humea. No, ubrzo se i s njim razišao, vratio se u Francusku, gdje je i umro u Ermenonvilleu pokraj Pariza.

Od teorijskih djela najvažnija su mu *Rasprava o znanostima i umjetnostima* (*Discours sur les sciences et les arts*), *Rasprava o podrijetlu i temeljima nejednakosti među ljudima* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*), *Društveni ugovor* (*Du Contrat social*) i *Emil ili o odgoju* (*Emile ou de l'éducation*), a književnu je slavu stekao djelima *Julija ili nova Heloiza* (*Julie ou la nouvelle Héloise*), *Ispovijesti* (*Confessions*) i *Sanjarije samotnog šetača* (*Les Rêveries d'un promeneur solitaire*).

Njegov roman *Julija ili nova Heloiza* postao je ubrzo uzor sentimentalno-ljubavnih romana. Naslov podsjeća na sudbinu srednjovjekovne ljubavi između filozofa Abelarda i njegove učenice Heloize, oko koje se isprepletala legenda - po svoj prilici prilično ukrašena - o ljubavnicima koji su okrutno rastavljeni i čija je prepiska - osobito Heloizina pisma Abelardu iz samostana - očito poticala maštu čitatelja. Rousseau je vješto iskoristio "pozadinu" legende u kojoj tek smrt može konačno sastaviti ljubavnike, pa njegova Julija u zadnjoj poruci naglašava kako će svojega voljenoga čekati u besmrtnom životu, budući da joj je krepost spriječila njezino ovozemaljsko ostvarenje. Roman je oblikovan u pismima, pa je tako postao i uzorak takozvanog "epistolarnog romana", s naglašenom osjećajnošću, koji će se kao poseban književni žanr zadržati tijekom cijelog romantizma, da bismo i danas njegove tragove lako mogli pronaći u romanima koji se u nas nazivaju "ljubićima".

Ispovijesti su, opet, poseban tip nove vrste autobiografije. U njima je

svojevrsna iskrenost - koju su romantičari cijenili iznad svega u uvjerenju da jedino ona može osigurati pravo suosjećanje - dovedena do granica pretjerivanja. Takvo pretjerivanje - usput rečeno - također nije bilo strano romantizmu. Već prve rečenice Rousseauova djela to jasno pokazuju:

> "Počinjem pothvat, kojem nikada nije bilo primjera, i u kojem me nitko neće nasljedovati. Hoću da svojim bližnjima potpuno istinito prikažem jednog čovjeka, a taj ću čovjek biti ja. - Ja sam. Osjećam svoje srce i poznajem ljude."
>
> *Preveo Radovan Ivšić*

Te se rečenice mogu shvatiti gotovo kao program i proglas cijelog romantizma. U njima su sadržane kako njegove težnje tako i njegove mane, a Rousseau ih je nenadmašno izrekao. On, doista, više uopće ne piše o nečemu što bi bile životne činjenice, čak ga i ne zanima činjenična istina. Njegova razigrana mašta često i ne vodi odveć računa o stvarnom i mogućem, jer čak iz vlastitih mana stvara svojevrstan kult osobnosti, osobnosti koja ni od čega ne preza, pa ponekad vjerojatno i izmišlja više nego što se doista sjeća. *Ispovijesti* su tako nalik nekoj apologiji uživanja u sebi i u vlastitim postupcima, pa je samosvijest do te mjere naglašena da sve to mora izazvati i dojam namjernog pretjerivanja. Ipak, osjećaji i raspoloženja tako su uspjelo opisani da prelaze u neku vrstu lirske introspekcije, pa i pretjerana samouvjerenost u neponovljivu originalnost i u svestrano "poznavanje" ljudi dobiva čar neke uvjerljivosti, bez obzira na patos prvih rečenica koji mora zvučati ne samo neskromno nego i neumjereno.

Posljednje njegovo djelo, *Sanjarije samotnog šetača*, čak i nadilazi okvire romantizma jer je gotovo izravna preteča modernizma. Dva su tome temeljna razloga. Prvi je književna tehnika koja napušta naglašenu retoriku - toliko dragu romantičarima - jer izraz stalno prelazi u neku vrstu lirske proze, u kojoj je stil smireniji, ali je istovremeno ispunjen i strastvenim ogorčenjem, povremeno gotovo očajanjem, i nekom unutarnjom napetošću, kao i rascjepom suprotnih težnji osobe koja sama sebe stalno poziva na smirenje, da bi u njoj uvijek iznova izbijala strast protesta i uvjerenje o gotovo bolesnoj nadmoći nad svima ostalima. Stvarnim, ne osobito važnim događajima svagdašnjice pridaje se pri tome očito preuveličano značenje, a oni se smjenjuju s razmišljanjima i uzletima mašte, kojoj je donekle prikriveno, ali ipak prepoznatljivo, pridata najveća moć. Mašta i vrsnoća stila - značajke koje će upravo u zajednici voljeti modernizam - zavladale su tako već u tom djelu kao gospodari koji mogu podčiniti sve ostalo, a koje više nitko i ništa ne može podčiniti.

Rousseau je ipak, gledano u cjelini opusa, već pravi romantičar u epohi klasicizma i prosvjetiteljstva, no u mnogih vrhunskih pisaca odnos između klasicizma i romantizma ne može se baš jednostavno odrediti. Tako je

utemeljitelj njemačkog romantizma, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), ujedno i autor glasovite izreke u kojoj klasicizam povezuje sa zdravljem, a romantizam s bolešću. Unatoč toj izreci, gotovo da bi se moglo reći da kronološka povijest svjetskog romantizma upravo s njim počinje jer on je, doduše poput svih velikana svjetske književnosti, nadišao određenja vlastite epohe, ali se u njegovu opusu zrcale sve u mnogočemu i protuslovne značajke te cijele epohe.

Goethe se često drži najvećim njemačkim književnikom svih vremena, a njegova univerzalnost uspoređuje se jedino s nekim velikanima renesanse. Proslavio se u gotovo svim književnim vrstama: pisao je iznimnu liriku, poput glasovitih pjesama *Putnik*, *Prometej*, *Muhamedova pjesma*, *Jesensko raspoloženje*, *Pjev duhova nad vodama*, *Noćne misli* i *Mjesecu*, zatim satirični ep *Reineke Fuchs* te idilični ep *Hermann i Dorothea*, drame poput *Ifigenija na Tauridi* (*Iphigenie auf Tauris*), *Tasso* (*Torquato Tasso*), *Götz von Berlichingen* i *Egmont*, te romane *Naukovanje Wilhelma Meistera* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) i *Srodne duše* (*Die Wahlver Wandschaften*) te glasovitu autobiografiju *Poezija i zbilja* (*Dichten und Wahrheit*). Bavio se i filozofijom te znanostima (optikom i botanikom), no svjetsko je priznanje, osim u lirici, ipak najviše stekao romanom *Patnje mladoga Werthera* (*Die Leiden des jungen Werthers*) i dramskim spjevom *Faust* u dva dijela, od kojih je prvi objavljen 1808., a drugi tek posmrtno 1833. godine.

Patnje mladoga Werthera najglasovitiji je roman romantizma i jedan od najglasovitijih romana svih vremena. Izazvao je oduševljenje čitatelja i brojna oponašanja kako u književnosti tako i likova u životu, a tek mu se u najnovije doba - možda i ne s pravom - pripisuje svojevrsno pretjerivanje u osjećajnosti. Pisan je u obliku pisama pa tako nastavlja zapravo tradiciju epistolarnog romana. Sva su pisma naslovnog junaka upućena njegovom prijatelju Wilhelmu osim jednog koje je na kraju upućeno Charlotti, u koju je beznadno zaljubljen, premda je ona već zaručena. Roman je podijeljen na dva dijela, a fabula je podosta kratka i jednostavna: Werther dolazi u neki gradić, zaljubljuje se u Charlottu (koju zovu "Lotta"), druži se s njom i njezinim zaručnikom Albertom, a kada biva jasno da ona neće razvrgnuti zaruke, odlazi i zapošljava se u prijestolnici jedne od njemačkih državica. Posao ga, međutim, ne može zaokupiti; razočaran birokracijom i staleškim razlikama još više biva zaokupljen ljubavlju i vraća se u Lottin gradić. U jednom trenutku strastveno se povjerava Lotti, ali ga ona, zaplašena njegovom strašću i nesigurna u vlastite osjećaje, moli da se više ne viđaju. Očajan, piše oproštajna pisma Wilhelmu, Albertu i Lotti, traži da bude pokopan u odijelu u kojem ju je upoznao, i ubije se, dok Lotta gotovo umre od žalosti.

Okosnica je romana, lako je razabrati, sentimentalna ljubavna priča, no u njezinim okvirima posebice je ocrtan lik darovitog i samosvjesnog mladog čovjeka, koji se u dubokom sukobu s ravnodušnošću tobože razumne građanske sredine prepušta osjećajnosti do te mjere da to mora završiti tragedijom. Kako u zbiljskom životu sredine ne može naći uporišta na kojima

bi mogao graditi ispunjen ljudski život, ljubav mu postaje opsesijom, pa ga u smrt otjera nemoć da osmisli život bez ostvarenja ideala za kojeg mu se čini da je jedino vrijedno živjeti. Lirski opisi, kritičke refleksije i neka unutarnja napetost između optimizma doživljaja ljubavi i ogorčenog razočaranja koje se ni prema kome ne može jasno okrenuti - jer su svi ostali likovi pomalo dobrohotni, pomalo sućutni i pomalo mu skloni, a ipak ga nitko dubinski ne razumije - čini se da je ono što je najviše pridonijelo slavi tog romana sve do naših dana. Lik Werthera postao je "književnim tipom", a tematika je doživjela brojna oponašanja i prerade.

Dok je *Werther* postao uzorom romantičarima, *Faust* nastoji pomiriti nasljeđe unekoliko obnovljenog klasicizma s romantizmom u svojevrsnom univerzalizmu, kakvog je teško opisati u okvirima određenja pojedinih književnih epoha. Između prvog i drugog dijela znatne su razlike, kako u stilu tako i u tematici, no cjelokupna je zamisao ipak jedinstvena: Faust oblikuje iskustvo čovjeka razapetog između neutažive čežnje za znanjem, koje bi mu moglo donijeti smirenje, i nemoći da se takvo znanje doista i postigne. Djelo je sam autor označio kao "tragediju", pisano je u dijalozima i monolozima, no teoretičari i povjesničari književnosti najčešće ga nazivaju "dramskim spjevom", jer je očito namijenjeno čitanju i nije pogodno za scensku izvedbu.

Temu je Goethe uzeo iz pučke srednjovjekovne legende o čovjeku koji je prodao dušu vragu za sreću i zadovoljstvo na ovome svijetu, ali ju je razvio u znatno složenijoj fabuli. U prvom dijelu tako najprije nastupaju Gospod i vrag, koji se zove Mefistofeles, pa raspravljaju o ljudskoj prirodi i sklapaju okladu: Mefistofeles dobiva dopuštenje da iskuša učenjaka Fausta, nezadovoljnog time što ga njegovo veliko znanje ne može dovesti do prave spoznaje. Faust se tada, razočaran svim ljudskim znanjem, predaje magiji i zaziva vraga, a on mu se doista i pojavljuje. Sklapaju pogodbu: Mefistofeles će ispuniti sve Faustove želje, a dobit će njegovu dušu ako Faust izjavi da je u jednom trenutku potpuno sretan. Mefistofeles tada najprije pomlađuje Fausta i nudi mu osjetilna zadovoljstva. Faust time ne postiže sreću, ali se u jednom gradu zaljubi u mladu i čednu Margaretu, pa traži da mu Mefistofeles pomogne kako bi je zaveo. Uz Mefistofelesovu pomoć to mu uspije, Margareta zatrudni, njezin brat izaziva Fausta na dvoboj, a Faust ga ubije. Tada ga Mefistofeles odvodi na skup demona u Valpurginoj noći, dok u međuvremenu Margaretu pohađa vrag i ona počini čedomorstvo pa bude zatvorena i osuđena na smrt. Faust je želi osloboditi iz tamnice, no ona se kaje i ne želi pobjeći. Prvi dio spjeva završava Božjom odlukom da se Margareta spasi.

U drugom se dijelu *Fausta* brišu granice vremena i prostora, a radnja se zbiva isključivo u određenim epizodama u pet činova. Mefistofeles omogućuje Faustu da dođe do novca kojim pomaže caru, a car onda traži da mu Faust stvori Parisa i Helenu. Faust opet posjećuje demonski skup u Valpurginoj noći i susreće se s antičkim mitološkim bićima. Budući da mu je Mefistofeles stvorio Helenu, Faust se u nju zaljubljuje i dobiva s njom sina

Euphoriona koji, međutim, ubrzo umire, a za njim nestaje i Helena, pa se Faust opet sjeća Margaretine duhovne ljepote. U četvrtom činu, Faust uz Mefistofelesovu pomoć omogućuje caru pobjedu u građanskom ratu, pa dobiva veliko zemljište uz more i posvećuje se gradnji nasipa koji će omogućiti gospodarski napredak i civilizaciju. Ipak, tada podliježe iskušenju moći, pa ne bira sredstva da ostvari svoje zamisli. U starosti oslijepi, no tada shvaća kako se sreća i smisao mogu naći jedino u ostvarenjima onoga što je dobro cijelom čovječanstvu. Mefistofeles misli da je dobio okladu, no na kraju zbor anđela spašava Faustovu dušu.

Kritičari se uglavnom slažu da cijelo djelo nije podjednako uspjelo, no slažu se i u tome da je osobito prvi dio izuzetno ostvarenje svjetske književnosti. Glavni likovi, Faust, njegov učenik Wagner, Mefistofeles, Margareta, pa i Helena, tako su uspjelo ocrtani da su postali svojevrsnim književnim tipovima, a da pri tome ipak nisu izgubili osobine individualiziranih osoba. Osobito je legendarni lik Fausta - kojega je već i ranije obradio engleski dramatičar Christopher Marlowe (1564-1593) - postao uzorom mnogih daljih književnih obrada, jer poput Hamleta i Don Juana predstavlja tip ljudske odlučnosti da se "ide vlastitim putom", čak i kad smo suočeni s transcendentnom zbiljom. Hamlet se susreo s duhom vlastitog oca, Don Juan s oživjelim kipom, a Faust s pravim živim vragom, no nijedan se od njih nije pokolebao: svaki je tražio da se sam uvjeri u "konačnu istinu", ustrajavao je u cilju kojeg želi postići i jedino sam sebe potvrditi, uz bilo koju cijenu. Simbolika općeljudske čežnje za znanjem i srećom tako je u liku Fausta povezana i s ljudskim slabostima: on i griješi, ali se, unatoč vlastitim slabostima, uspijeva uvijek izvući iz nedaća sudbine jer ga, čini se, ipak vodi neko optimistično uvjerenje o ljudskoj prirodi koja se razvija u smislu doduše mukotrpnog i isprekidanog ali ipak u konačnici nezaustavljivog napretka.

Faustov učenik Wagner, pak, primjer je "školske" i ograničene učenosti, koja dubinski ne razumije Faustovu čežnju za konačnom spoznajom, ali koja ipak ne samo da se divi Faustu nego je i sposobna za određene "tehničke" pothvate. Wagner je, recimo, "napravio" umjetnog čovjeka, homunkulusa. Margareta i Helena, opet, primjeri su dva tipa "ženstvenosti", a izuzetno je uspio i lik Mefistofelesa, koji se kao "duh osporavanja" uklapa u "Božji plan" - kako je izravno spomenuto u Prologu jer njegov cinizam, nepoštedna kritika, ironija i poruga čine svojevrsne "pokretače" svjetskog procesa usavršavanja. Mefistofeles pri tome ima posve ljudske, ponekad čak i simpatične osobine; njegova destruktivna moć na kraju dobiva pozitivan predznak: ne samo da "ni đavao nije tako crn kako se čini", nego se u njegovom liku javljaju i romantičarske crte simpatije za pobunu protiv svakog autoriteta.

A takva pobuna osjećat će se osobito u počecima romantizma u engleskoj književnosti, ali i u Goetheova prijatelja Friedricha Schillera (1759-1805), najvećeg njemačkog dramatičara toga razdoblja, koje povjesničari njemačke književnosti najčešće nazivaju "razdobljem genija" ili pak pokretom *Sturm*

und Drang (*Bura i prodor*, prema nazivu jedne Klingerove drame).

Schiller je pisao brojne filozofske i književnoteorijske rasprave i eseje, od kojih je najpoznatija rasprava *O naivnom i sentimentalnom pjesništvu* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*), misaonu liriku (kao *Oda radosti*, *Bogovi Grčke*, *Ideali*, *Ideal i život*, *Šetnja*) i povijesne rasprave, ali je svjetsku slavu stekao uglavnom dramama, od kojih su najpoznatije *Razbojnici* (*Die Räuber*), *Fiescova zavjera u Genovi* (*Die Verschwörung des Fiesco zu Genova*), *Spletka i ljubav* (*Kabale und Liebe*), *Don Carlos*, trilogija o vojskovođi Wallensteinu, *Maria Stuart* i *Wilhelm Tell*. Prva od ovdje spomenutih, *Razbojnici*, imala je nezapamćen uspjeh i do danas se drži reprezentativnom dramom gotovo cijeloga romantizma.

Već sâm njezin naslov upozorava na spomenutu pobunu. Karl Moor, glavni junak, ogorčen spletkarenjem vlastitog brata i nerazumijevanjem voljene djevojke Amalije i oca koji ga lišava nasljedstva, osniva razbojničku družinu, želeći se osvetiti nepravednom društvu i boriti se za obespravljene i potlačene. Uskoro, međutim, shvaća da njegovi drugovi ne dijele njegove idealističke pobude, nego ih koriste za pljačku. Do kulminacije u radnji dolazi kada Karl spašava s vješala svojeg prijatelja Rollera, ali pri tome zapali cijeli grad, pa stradaju i mnogi nevini.) Odluči tada napustiti družinu, kojoj ipak priseže vjernost, pa se vraća u rodni dvorac da još jednom vidi oca i Amaliju. Zatječe, međutim, stanje u kojem njegov brat vlada, zatvorivši mu oca u tamnicu, a jedino mu se Amalija odupire, jer je još uvijek vjerna Karlu. Karl prerušen ulazi u dvorac, no brat ga prepoznaje, ali tada razbojnici osvajaju dvorac, pa se Karlov brat ubije. Tada se otkriva bratova spletka, Karl oslobađa oca iz zatvora, no on umire kada shvati da mu je sin razbojnik. Amalija je očajna, no ona mu ipak želi oprostiti, ali ga tada razbojnici podsjećaju na prisegu: Karl mora ići s njima i rastati se s Amalijom. Amalija to više ne može podnijeti i traži da je Karl ubije. On to doista učini, ali se zatim predaje vlastima.

Premda zadržava klasicističku podjelu na pet činova, pa čak i bira plemenite karaktere za likove, ta je drama očito građena na novim temeljima. Mitska joj je pozadina svakako biblijska priča o Kainu i Abelu, no u razradi se zapravo patetično veliča strast pobune, koja odvodi plemenitog Karla Moora u razbojništva, gdje on opet spoznaje kako nema pravog mjesta za istinskog pobunjenika protiv sveopće nepravde. Kao što je Werther tražio "izlaz" u ljubavi, ali ga je to otjeralo u samoubojstvo, tako je i Karl Moor tražio "izlaz" u otpadništvu i plemenitoj borbi protiv nepravde, ali ga je to dovelo do pogibije onih koje je volio i svojevrsnog sloma u pokajanju i predaji.

Osamljeni i neshvaćeni pojedinac, pobuna protiv autoriteta, patos plemenitosti koja se na kraju slama sama u sebi jer se ideali ne mogu ostvariti, postaju tako opća obilježja romantizma, a kao njihov izraz javlja se tada i traganje za "plavim cvijetom". Taj je cvijet kao simbol neobjašnjive ali neutažive čežnje uveo u književnost romantizma Novalis (pravim imenom

Friedrich von Hardenberg, 1772-1801).

Novalis se proslavio već *Himnama noći* (*Hymnen an die Nacht*), jer ta zbirka isprepletene ritmičke proze i stihova znači novinu prema konvencionalnim oblicima klasicističke poezije i uvodi nova raspoloženja, nove prevladavajuće tonove i novi stil: snovi, snoviđenja, neka vrsta mističnog zanosa i tajanstvena veza između ljubavi, požude i smrti, prožimaju sada liriku toliko da sugestivnost zamjenjuje razumljivost, a jasnoću izraza tajnovita simbolika i nedokučivost konačnih značenja. Takva lirika - treba usput spomenuti - nije oduševila samo romantičare; mnogi su modernistički pravci vidjeli u Novalisu svoga preteču.

A slična su raspoloženja prisutna i u Novalisovu nedovršenom romanu *Heinrich von Ofterdingen*, u kojem naslovni junak, legendarni srednjovjekovni pjesnik, biva obuzet neobjašnjivom čežnjom i prolazi svijetom snova i bajki u potrazi za u snu viđenim plavim cvijetom, kojeg se značenje ne može razumom dokučiti, ali je moć žudnje za njim nesavladiva pa je njegov čitav život pustolovina traganja za nedostižnim. Upravo takva pustolovina omiljela je tema romantičara, pa ih i to vodi u promjenu žanrovskog sustava: novi tip lirike i bajka zamjenjuju klasicističku odu i basnu.

I pripovijetke tada dobivaju novi ton i novu tematiku, isprepletući se često s bajkama, pa je u tom smislu najpopularniji njemački pripovjedač romantizma Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) osvojio publiku dočaravanjem svijeta punog priviđenja, sablasti, vila i čarobnjaka, u zbirkama *Fantazije u Callotovoj maniri* (*Fantasiestücke in Callots Manier*), *Noćne zgode* (*Nachtstücke*) i *Serapionova braća* (*Die Serapions Brüder*). Tim su pripovijetkama nalik i romani *Đavolji eliksiri* (*Die Elixiere des Teufels*) i *Životna naziranja mačka Murra* (*Lebensansichten des Katers Murr*) koji do danas privlače pozornost čitatelja, a različite su obrade i nadahnuća za stvaranje u tom duhu nalazili mnogi pisci sve do suvremenog oduševljenja zgodama Harryja Pottera u romanima Joanne Rowling.

Posebna je, međutim, osobina njemačkog romantizma i bliska veza književnosti s filozofijom. U razdoblju, naime, koje se otprilike poklapa s epohom romantizma, u Njemačkoj se filozofija razvija u takvoj mjeri kakva je rijetka u povijesti svjetske kulture. Razdoblje nazvano "njemački klasični idealizam" tako nije samo iznimno važno razdoblje u povijesti europske filozofije nego je i razdoblje u kojem je utjecaj filozofije na cjelinu kulture tako velik da su ne samo način filozofiranja već i određene zamisli, svjetonazor, pa čak i stil izlaganja uvelike utjecali i na razvitak književnosti, a taj se utjecaj ponegdje zadržao sve do danas. Filozofija upravo tada postaje s jedne strane svojevrstan "suparnik" književnosti, jer spekulativni filozofski sustavi, kao u doba stare Grčke, nastoje obuhvatiti cjelinu znanja i iskustva, služeći se pri tome načinom izlaganja koji je nalik na umjetničku književnost. S druge pak strane, filozofija se isprepleće s književnošću, potičući obrade nekih tema i razrađujući u vlastitim okvirima i književnu teoriju: filozofska

estetika postupno zauzima ulogu i značenje koju je ranije imala retorika. Zanimljivo je pritom da se i niz velikana filozofije tada izravno bavi i problematikom umjetnosti, napose pjesništva, kao i da su njihove zamisli, pa i njihove razrade tema o odnosu filozofije i umjetnosti, o svrsi umjetnosti i o značenju književnosti u cjelokupnoj povijesti kulture, izravno utjecale kako na književnost u epohi romantizma, tako i na mnoge književne pravce u epohi modernizma.

Već Immanuel Kant (1724-1804), čijim "kopernikanskim obratom" započinje to razdoblje u filozofiji, fascinira romantičara jer napušta kako tradicionalnu metafiziku tako i prosvjetiteljsku filozofiju francuskih enciklopedista i engleskih empirista, okrenuvši pravac razmišljanja prema subjektu i njegovim mogućnostima spoznaje. Romantičara pri tome, čini se, osobito oduševljava mogućnost da se temeljna spoznaja može naći i u praksi ćudorednih zakonitosti i u osobitoj sposobnosti koju Kant naziva "rasu dna moć", pa njegovo učenje o geniju, koji proizvodi umjetničke tvorevine djelujući poput prirode, a ne isključivo na temelju razuma, postaje "općim mjestom" u romantičarskom shvaćanju književnosti. A na Kanta se upravo u tom smislu nastavlja Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), čiji sustav je, osobito u ranijim djelima, svojevrsna radikalizirana i do posljednjih konzekvencija domišljena prava enciklopedija romantizma: Schelling završava pozivom za obnovom nove mitologije, u kojoj će "apsolutno pjesništvo" odigrati ulogu koju su ranije imale umjetnost, filozofija i religija zajedno. Takav zahtjev za univerzalizmom nenadmašno je zastupao i Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), koji je, međutim, i nadišao okvire romantizma, ostvarivši i sustav i način mišljenja koji će biti izuzetno utjecajan u cjelokupnoj filozofiji 19. stoljeća, pa su ga u različitim varijantama slijedili, prerađivati i kritizirali - krećući se pri tome u njime zacrtanom obzoru - mnogi važni i utjecajni mislioci i naše epohe. Zanimljivo je da istodobno djeluje i Arthur Schopenhauer (1788-1860), koji u svom vremenu nije doživio ni slavu niti veći utjecaj, ali ga zato krajem devetnaestog i početkom dvadesetog stoljeća, pa i kasnije, drže jednim od preteča i utemeljitelja nekoliko iznimno važnih pravaca i u filozofiji i u književnosti. Izravni i posredni utjecaj tih filozofa tako je važan činilac za shvaćanje epohe romantizma, a svojevrsnu obnovu mnogih njihovih ideja lako se može razabrati i u književnosti našega doba. Zbog toga valja reći: ako je romantizam književna epoha kojoj se moramo "vratiti", želimo li pronaći temelje i začetke suvremene književnosti, podjednako se tako moramo "vratiti" i filozofiji koja ju je ne samo pratila nego i nadahnjivala, želimo li razumjeti njezine korijene.

Dok je tako romantizam u Njemačkoj započeo u svojevrsnom "susretu" s filozofijom, u Engleskoj je započeo jednom od najpoznatijih obmana u povijesti svjetske književnosti. Škot James Macpherson (1736-1796) objavio je, naime, godine 1760. zbirku pjesama *Fragmenti drevnog pjesništva* (*Fragments of Ancient Poetry*), s naznakom da su to prijevodi djela

legendarnog keltskog barda Ossiana. Publika je djelo prihvatila s oduševljenjem jer su ritmička proza, tajanstvena sumorna atmosfera, melankolična raspoloženja, osjećajnost i neka nedorečena, gotovo mistična slutnja jedinstva čovjeka i prirode odudarali od prosvjetiteljskog moralizma, a očito su i pogodovali očekivanjima nove, građanske publike. Istovremeno, djelo je bilo shvaćeno i kao poziv za oslanjanje na lokalnu i autohtonu tradiciju, a izazvalo je i obnovu zanimanja za usmeno stvaralaštvo, koje se držalo izrazom "genija naroda". Tek nakon Macphersonove smrti utvrđeno je da se zapravo nije radilo o prijevodima, nego o vrlo slobodnim obradama, pa i originalnim pjesmama, spjevanim jedino u duhu oponašanja stila i tona starih zapisa usmene poezije. Ipak, utjecaj te zbirke, a i kasnijih Macphersonovih epova *Fingal* i *Temora* bio je dobrim dijelom presudan.

Engleski romantizam počinje zato pozivanjem na usmenu tradiciju i suprotstavljanjem klasicizmu, kakvo dolazi do izražaja najprije u pjesništvu Williama Blakea (1757-1827), koje, međutim, njegovo vrijeme nije osobito razumjelo. Tako je romantizam zavladao engleskom književnošću tek kada William Wordsworth (1770-1850) i Samuel Taylor Coleridge (1772-1806) objavljuju 1798. zajedničku zbirku *Lirske balade* (*Lyrical Ballads*), koja zapravo znači konačni raskid s klasicističkom tradicijom u engleskoj književnosti. Subjektivni svijet pjesnika zamjenjuje klasicističku obradu tradicijom određenih tema, pa poezija postaje "spontani izljev snažnih osjećaja", kako je to navedeno u *Predgovoru* drugog izdanja zbirke koji je tako shvaćen kao svojevrsni manifest romantizma u Engleskoj.

Zanimljivo je pri tome da ti pjesnici - koje povijest književnosti drži glavnim predstavnicima pjesničke škole "Jezerskih pjesnika" (Lakers) - predbacuju klasicističkoj poeziji pretjeranu retoriku, što će opet biti glavna zamjerka modernista upravo romantičarskoj poeziji. Istina je, doduše, da osobito tu prvu zbirku prožima nekakav ton ljupke jednostavnosti, neke skromnosti i zanesenosti ljepotom prirode, koju se opisuje gotovo s mističnim zanosom, no opsjednutost jakim osjećajima i zahtjev za spontanim izrazom, nesputanim nikakvim pravilima, s isključivim naglaskom na nadahnuću koje pjesničkom geniju omogućuje da stvara gotovo bez sudjelovanja razuma, čini se da je teško moglo odoljeti iskušenju da sve ponovno prijeđe u retoričku patetiku. I to osobito zato što romantičari vole, s jedne strane, izazivati dojam iznenađujućeg, čudnovatog i čudesnog, a s druge strane opet bave se i razmišljanjima o ljudskoj sudbini i o smislu života, što ih nerijetko vodi i u neku vrstu pojednostavnjenog filozofskog moralizma. Tako je Wordsworth objavio dugu moralizatorsku poemu *Ekskurzija* (*The Excursion*), a time su protkana i ostala njegova brojna djela, pa u velikoj mjeri i posmrtno objavljen autobiografski *Preludij* (*Prelude*). To "dvojstvo" postoji i u Coleridgea, koji je, međutim, u svjetsku književnost ušao prije svega zbog zbirke *Pjesme staroga mornara* (*The Rime of the Ancient Mariner*) te poema *Christabel* i *Kubla Khan*, u kojima su neobične vizije izazvane i uživanjem opijuma - izuzetno vješto preplele izražajne slike, san i snoviđenja s tajanstvenom

simbolikom, stvarajući dojam nečega što nije nestvarno, nego kao da je u neku ruku "nadstvarno".

Najglasovitiji je - premda prema mnogim mišljenjima ne i najbolji pjesnik engleskog romantizma George Gordon Byron (1788-1824). Njegovoj slavi - koja se neko vrijeme mogla mjeriti sa Shakespeareovom čini se da je znatno pridonio i njegov život: on je i kao osoba bio upravo onakav kako je šira publika zamišljala romantičnoga genija. Život mu je bio prožet prije svega pobunom, protestom i suprotstavljanjem "mirnom građanskom životu" kojeg je držao jedino dostojnim prezira. Naslijedivši u dvadeset i četvrtoj godini titulu lorda, postao je priznati buntovnik koji se zalagao za prava potlačenih. Vodio je buran život pun skandala i sablažnjavanja građanina, a nesretno oženjen, rastavljen i optuživan zbog incestuozne ljubavi prema polusestri, napustio je zauvijek Englesku, putovao Europom i na kraju odlučio pomoći Grcima u borbi za slobodu. U Grčkoj je, međutim, nakon tri mjeseca bolovanja umro od groznice.

Byronov život povezali su povjesničari književnosti s njegovim književnim djelom vjerojatno i prenaglašena, poistovjetivši njegove glavne junake s piscem i pretpostavivši da im je temeljno nadahnuće uvijek osobna ispovijest. Suvremeni teoretičari književnosti s time bi se teško mogli dokraja složiti, a kasnije književne epohe bile su sklone upozoriti i na pretjeranu retoriku nekih njegovih djela, kao i na sklonost prema namjernom stvaranju onoga što se danas naziva "imageom" u javnosti, a što je danas tako omiljeno među "medijskim zvijezdama". Ipak, za razliku od mnogih suvremenika, neprijeporna je činjenica da je Byron doista smrtno stradao u pohodu na koji je krenuo isključivo vlastitom odlukom i s vlastitom odlučnošću da i živi u skladu s onim što je pisao.

Svjetsku slavu Byron je stekao spjevom *Hodočašće viteza Harolda* (*Childe Harold's Pilgrimage*), kojeg se naslov u nas dosta različito prevodi s obzirom na višeznačnu riječ *childe*, koja znači "dijete", ali ovdje i "vitezova perjanika", pa u tom kontekstu i viteza, onoga tko se priprema za viteza, te se tako naziv spjeva često i navodi samo kao *Childe Harold*. Od njegovih ostalih poprilično brojnih djela najčešće se drže uspjelim pjesničke pripovijetke *Kaurin* (*The Giaour*), *Gusar* (*The Corsair*) i *Lara*, te drame *Manfred* i *Kain*, a obično se smatra da mu je najbolje djelo nedovršeni komični ep *Don Juan*.

Hodočašće viteza Harolda je i u žanrovskom smislu zanimljivo djelo, jer opsegom i kompozicijom (četiri podosta duga pjevanja) odgovara epu, ali je sve u njemu do te mjere upravljana pripovjedačevim subjektivnim dojmovima i doživljajima, da se neprestano javljaju lirski ugođaji. Sve je tako nalik nekoj vrsti lirskog putopisa: naslovni lik, Harold, napušta domovinu u dobrovoljnom izgnanstvu, zbog "grijeha" koji čitatelju ostaju nepoznati, i luta ojađen i nezadovoljan samim sobom i vlastitim životom, europskim predjelima tražeći u samoći unutarnji mir i neku vrstu slobode od svih konvencija. Obilazi Španjolsku i Portugal, fasciniran je umjetničkim djelima ali i koridom, posjećuje Waterloo, pa Albaniju, Italiju i Grčku, prisjećajući se

uvijek bilo davne prošlosti, bilo prošlog viteštva, bilo zle sudbine, bilo nekih političkih događaja iz nedavne prošlosti. Opisi se izmjenjuju s refleksijama, a temeljni je ton uvijek neka vrsta pesimističkog prkosa. Najuspjeliji su lirski dijelovi, u kojima je vješto spojena nostalgija s odlučnošću da se napusti domovina u kojoj buntovnika i lutalicu nitko nije htio razumjeti. Završetak je djela zanosna pohvala moru kao simbolu beskraja i vječnosti.

U pjesničkim pripovijestima i dramama, pak, Byron oblikuje likove nalik Haroldu, ali sve više ističe njihovu opsjednutost tajnovitom čežnjom, osamljenošću i strašću za nedostižnim smirenjem. Buntovnici su to i otpadnici, sve ih muči "neka strašna tajna" koja nikada dokraja nije objašnjena, a njihova uvjerenost u vlastitu nadmoć nad svjetinom dobiva gotovo mitske razmjere: oni se suprotstavljaju i ljudima i bogovima podjednako, pa se uvijek čini da je njihova priroda gotovo nadljudska. "Demonski junak" tako je postao naziv za takve likove, a publici u doba romantizma čini se nije smetala njihova najčešće patetična rječitost i uglavnom nejasne, pa često i neuvjerljiva motivacije njihovih postupaka. Njihova je "izuzetnost", čini se, pogodovala nekom dosta proširenom nezadovoljstvu svagdašnjicom, a njihovo je razočaranje ljudima i njihov "svjetski bol" privlačio maštanja upravo onih koji su takvi mogli biti jedino u iluzornoj fikciji. "Bajronizam" - kako je takva književna tehnika nazvana - postao je modom pa je, kao i svaka moda, trajao dosta kratko, a nakon realizma - koji mu se izravno suprotstavio - ponovno se pokušavao obnoviti u nekim modernističkim pravcima.

Drugi Byronov ep, *Don Juan*, dosta se razlikuje od *Hodočašća*, pa i od cjelokupnog njegovog ranijeg stvaralaštva. I u liku Don Juana, doduše, lako se naziru autorova osobna stajališta, i on je tako svojevrsna projekcija svojega autora, no ironija koja prožima cijelo djelo, sada zamjenjuje patetiku, pa se sve pretvara u satiru u kojoj nije ni vlastita osoba pošteđena. A i kompozicijski je *Don Juan* drugačiji od *Hodočašća*; mnogo više slijedi tradiciju satiričnog epa, ali i preuzima neke karakteristike romana. Byronov don Juan nema mnogo osobina dramskog lika Tirsa de Moline, nego je prije nešto poput njegove romantično-ironične varijante. Ep, poput romana, počinje opisom don Juanova djetinjstva i obrazovanja, da bi zatim u epskoj širini pratio njegova lutanja i pustolovine. Dosta teksta zauzima opis njegove prve ljubavne pustolovine, a nakon toga brodoloma, s jezovitim opisom gladi brodolomaca i stravično-komičnom epizodom u kojoj je nježno ljubavno pismo Julije, koje je don Juan nosio sa sobom, poslužilo kao "lutrija" kojom će se izvući kojeg će među mornarima ostali pojesti. Zatim su tu opširno opisane pustolovine u carskom haremu u Istanbulu, pa u logoru ruske vojske, na dvoru ruske carice i na kraju opet u Engleskoj. Komično je pri tome često povezano s dirljivim, a katkad i sa strašnim - kao u opisu ljudožderstva - no glavni ton svemu nosi oštra satira: Haroldov prkosni bunt iz *Hodočašća* kao da je prešao u ironičnu kritiku života i svijeta u kojem se više ništa ne može uzeti sasvim ozbiljno.

Byron je bio najutjecajniji pisac engleskog romantizma u cijeloj Europi, no kritika i povijest književnosti danas uglavnom drže da su Percy Byshhe Shelley (1792-1822) i John Keats (1795-1821) najbolji pjesnici toga doba u Engleskoj. Povjesničari engleske književnosti smatraju ih vrhunskim pjesnicima takozvane "druge generacije romantičara", a oba su slavu stekla lirikom, pa je i načelna neprevodivost lirike vjerojatno jedan od razloga zbog kojeg se njihov utjecaj izvan Engleske ne može mjeriti s onim Byronovim.

Shelley je poput Byrona - koji mu je bio prijatelj - napustio Englesku zbog izravnog sukoba s okolinom: izbačen je sa sveučilišta zbog političkih stajališta i ateizma. Premda oženjen, pobjegao je u Italiju s Mary Wollstonecraft, s kojom se nakon samoubojstva svoje žene i oženio, a koja je - i sama književnica - napisala danas tako glasoviti roman *Frankenstein*, prema kojem su nastale čitave serije trivijalnih romana i filmova. Utopio se u brodolomu u 29. godini, ali je za tako kratkog života ostvario oveći opus, od kojeg se i danas osobito cijene pjesničke drame *Oslobođeni Prometej* (*Prometeus Unbound*) i *Porodica Cenci* (*The Cenci*) te poema *Alastor ili duh osamljenosti* (*Alastor, or, The Spririt of Solitude*), pa zatim *Adonais*, elegija napisana u povodu Keatsove smrti, esej *Obrana poezije* (*The Defence of Poetry*) i pjesme *Oda zapadnom vjetru* (*Ode to The West Wind*) i *Nebeskoj ševi* (*To a Skylark*). Pjesme mu kritika cijeni kao virtuozna ostvarenja jedinstva ritma, slika, simbolike i izravnog značenja, a romantične su zbog zanosnog slavljenja prirode, stvaralačke i razorne istovremeno, te izraza dubokih dilema ljudskog postojanja i čovjekova odnosa prema prirodi i kozmosu.

I Keats je umro vrlo mlad, od tuberkuloze, i također je ostavio znatan opus, u kojem se ističe mitološka poema *Endymion*, balade *Isabella* i *La Belle Dame sans merci*, nedovršene poeme *Hyperion* i *Pad Hyperiona* (*The Fall of Hyperion*), a osobito ode, od kojih se *Oda grčkoj urni (Ode on a Grecian Urn*), *Oda jeseni* (*To Autumn*) i *Oda slavuju* (*Ode to a Nightingale*) drže vrhunskim ostvarenjima cjelokupne engleske poezije. Premda romantičan u stavovima i zanosnom nadahnuću, te u sklonosti prema kultu ljepote, izraz mu mnogo duguje i klasičnoj objektivnosti i tragičnom prihvaćanju sudbine. Završni stihovi *Ode grčkoj urni* tako se često navode kao svojevrsno geslo romantičarskog shvaćanja umjetnosti:

> "Ljepota je istina, a istina je ljepota; to je sve
> To je sve što znate na zemlji, i sve što treba znati."

Preveo Ivan Goran Kovačić

Engleski je romantizam postigao vrhunac umjetničkog izraza u poeziji - što donekle vjerojatno proizlazi i iz toga jer se suprotstavljao i već jako izraženoj tradiciji prosvjetiteljskog romana - ali je i u romanu donio određenu novinu prema već ranijim pretečama romantičara u takozvanim sentimentalnim romanima. Walter Scott (1771-1832), naime, jedan je od

svjetski priznatih majstora povijesnoga romana, žanra koji će romantizam izuzetno cijeniti i njegovati. Neki od romana iz njegova golemog opusa, primjerice *Waverley*, *Srce Midlothiana* (*The Heart of Midlothian*), *Lammermoorska nevjesta* (*The Bride of Lammermoor*), *Ivanhoe* i *Quentin Durward*, naime, uvelike su usavršili književnu tehniku oblikovanja priče smještene u prošlost. Oni se, doduše, drže one iste tradicije koju tako lako prepoznajemo u suvremenim trivijalnim romanima - jednostavan zaplet, "dobri i loši momci", pobjeda pravde, zle intrige, sentimentalne ljubavi, viteški dvoboji, djeca koja odjednom otkrivaju prave roditelje - ali Scottovo enciklopedijsko poznavanje povijesnih činjenica, pokušaji da se dočara vrijeme koje nije nalik našemu i vješto vođena radnja, s brojnim epizodama uspjelo integriranim u cjelinu, upozoravaju ne samo na književnu vještinu nego i na promjene u shvaćanju povijesti: prošlost više nije samo "ukrašena" sadašnjost, povijest donosi i novine kojih nikada prije nije bilo, pa se prošlost mora "otkrivati". Scottovi romani pri tome nisu izbjegli "zamci" bajkovitosti: zbog toga što želi prije svega ispričati "dobru priču", takva priča o prošlosti lako postaje bajkom. No, upravo tome je i težio cjelokupni romantizam: lirizmu u stihu odgovarala je bajkovitost u prozi.

Romantizmu tako pripada i svojevrsno "otkriće" bajke. Premda je, naime, Francuz Charles Perrault (1628-1703) objavio već 1694. zbirku skupljenih i djelomično prerađenih usmenih bajki, tek zbirkom braće Jacoba i Wilhelma Grimma, iz godine 1812., *Dječje i domaće bajke* (*Kinder- und Hausmärchen*) počinje oduševljenje književnom vrstom koja pripada usmenom stvaralaštvu, a koja zadivljuje svojevrsnim stiliziranim opisom svijeta gdje je čudesno stalno prisutno, a da to nikoga ne začuđuje. "Svijet bajke" otada romantičari neprestano prizivaju jer u njemu ne vide samo ostatke mitologije, nego drže da je izravno prisutan i "genij naroda" koji stvara i njihovu "novu mitologiju". Tako ne samo da se bajke čitaju - dotada su se načelno jedino slušale - nego se javlja i nova književna vrsta, takozvana "umjetnička bajka". Takva bajka napušta shematičnost usmenog pripovijedanja - koja zahtijeva ponavljanje s varijacijama i utvrđene radnje i likove - pokušavajući se osloniti jedino na čudesno i tajnovito, kakvo od priče više ne zahtijeva da slijedi bilo koje načelo iluzije zbilje. Bajka vlastiti svijet prikazuje naprosto kao zbiljski svijet, a u tome je gotovo nepremašenim uzorom postao Danac Hans Christian Andersen (1805-1875), svojim zbirkama *Bajke* (*Eventyr*) i *Nove bajke i priče* (*Nye eventyr og historier*).

Andersenove bajke - koje su u potpunosti zasjenile njegov oveći književni opus - idu u red najprevođenijih knjiga na svijetu. Kao što je to i s narodnim bajkama braće Grimm - tko danas ne zna za *Crvenkapicu*, *Snjeguljicu* i *Ivicu i Maricu* - i one su postale "klasičnim štivom" dječje književnosti, a ušle su i u masovne medije: dramatizirane su, o njima postoje stripovi, igrani i crtani filmovi. Za razliku od narodnih bajki, međutim, one uvelike usvajaju novelističku tehniku: nema ponavljanja, simboli nisu ustaljeni, završetak nije uvijek sretan, štoviše, ugođaj je često obuzet pesimizmom, a nerijetko se

pojavljuje i naglašena socijalna tematika. Ipak, u njihovom se svijetu čudesno i zbiljsko isprepleću u jedinstvu "dječje perspektive", naglašena je osjećajnost, a zadržana je identifikacija sa slabima i nesretnima. Ukupno ih je Andersen napisao 156, a najglasovitije su o ružnom pačetu, Palčici, djevojčici sa šibicama, kositrenom vojniku, kraljevni na zrnu graška i snježnoj kraljici. Kritika je često upozoravala da u njima ima i autobiografskih elemenata - kao u bajci o ružnom pačetu, koje na kraju shvaća da je labud - no njihov se uspjeh ipak prije svega temelji na vještom povezivanju strukture i svijeta narodnih bajki s tehnikom umjetničke proze i originalnošću u motivima i obradi.

Poput Andersena, najširu je popularnost i svjetsku slavu stekao osobitom vrstom pripovijedaka američki pripovjedač i pjesnik Edgar Allan Poe (1809-1849), s tom razlikom što i njegovo pjesništvo ide u vrhunce svjetske poezije, pa su u njemu nalazili uzore i poticaje prvaci i osnivači modernizma. Njegove pripovijetke, međutim, kojih je napisao sedamdesetak i objavio ih u dvije zbirke, *Priče, groteske i arabeske* (*Tales of the Grotesque and Arabesque*) i *Priče* (*Tales*), čine ga uzorom danas omiljenih "priča strave i užasa" i kriminalističkih priča. Kritika je upozoravala na romantično isprepletanje fantastike i zbilje, sklonost prema iracionalizmu i uvjerenje u svemoć mašte koja ne priznaje nikakva ograničenja, pa im se često suprotstavljala njegovo učenje o poeziji, izloženo u esejima *Filozofija kompozicije* (*Philosophy of Composition*) i *Načelo poezije* (*The Poetic Principle*) - no suprotnosti možda i nisu tako velike. Poe je, naime, osobito u kriminalističkim pričama uobličio svojevrsnu strategiju istrage, koja zahtijeva intuiciju ali i strogo metodičke postupke te određeni tip rekonstruktivne inteligencije, kakav, čini se, u naše vrijeme izuzetno zanima čak i najširu publiku. Tako je veza između racionalne strogosti u izvođenju i određenog iracionalizma u shvaćanju cjeline u Poeovim pripovijetkama početak upravo takvog načina književnog oblikovanja kakav će, s jedne strane, fascinirati modernu i postmodernu, a s druge se strane "spustiti" u trivijalnu književnost, u kojoj će upravo kriminalistička proza imati izuzetno velik udio i utjecaj. Osim pripovijedaka Poe je napisao i pustolovno-fantastični roman *Priča Arthura Gordona Pyma* (*The Narrative of Arthur Gordon Pym*), a što se tiče poezije najglasovitija mu je pjesma *Gavran* (*The Raven*), koja je dala i naslov njegovoj najpoznatijoj zbirci *Gavran i druge pjesme* (*The Raven and Other Poems*). Pjesme u toj zbirci napuštaju svagdašnja iskustva, u tematici teže izuzetnom i pojmljivom, a sve to postižu virtuoznom tehnikom koja značenje riječi uvelike nastoji podrediti stvaranju glazbenog ugođaja. Takva je tehnika fascinirala rane modernista, primjerice Baudelairea, pa je Poe u tom smislu ne samo preteča nego gotovo uzorni modernist; on je u svakom slučaju na prijelazu u novo doba svjetske poezije.

Podjednako je tako na prijelazu i Heinrich Heine (1797-1856), prema mnogim mišljenjima najveći njemački pjesnik nakon Goethea. Heine je pisao i prozu - osobito se ističe putopis *Slike s putovanja* (*Reisebilder*), koji je

toliko pun britke satire, duhovitih zapažanja i zanimljivih refleksija da je svojevrstan prilog cjelokupnoj kulturnoj povijesti 19. stoljeća - ali je svjetsku slavu stekao ipak najviše zbirkama *Knjiga pjesama* (*Buch der Lieder*), *Nove pjesme* (*Neue Gedichte*) i romanom *Zero*. U njegovoj se poeziji može primijetiti određeni razvitak: prve su mu pjesme tako posve u duhu romantike, oslanjaju se na romantičnu tradiciju i u nekoj mjeri na usmenu poeziju, pa su zbog jednostavnosti i melodioznosti mnoge i uglazbljene. Kasnije on sve više poseže za starogermanskom i židovskom predajom - bio je podrijetlom Židov - ali se i sve više poigrava iluzijom i paradoksima. Njegova ironija tada više nije posve u skladu sa zamislima o metafizičkoj ironiji "svjetske igre" kakvu su zastupali romantičarski filozofi, nego postaje sve više u neku ruku "razotkrivajuća": Heine nas nakon zanosnog uvođenja u iluziju naglim obratom voli prisiliti da jasno uvidimo razliku između iluzije i zbilje, umjetnosti i života. Kritika je takvu ironiju često držala početkom realizma; danas nam se pak čini da je to prije početak modernizma i da Heine u njemačkoj lirici ima donekle ulogu nalik onoj koju je Baudelaire odigrao u francuskoj književnosti.

A sam romantizam je u francuskoj književnosti imao nešto drugačiju sudbinu nego u njemačkoj ili engleskoj književnosti. U Francuskoj je, naime, tradicija klasicizma bila vrlo jaka; klasicizam je jedno od vrhunskih razdoblja u francuskoj književnosti i ima tako razrađenu i utvrđenu poetiku i književnu praksu da se romantizam i te kako oštro morao boriti protiv "duha i slova" klasicizma. Romantizam je, tako, zapravo u Francuskoj - u kojoj je stvarao prvi pravi romantičar, Jean-Jacques Rousseau - "zavladao književnom scenom", kao neka vrsta pokreta, znatno kasnije. Tek 1827, kada središnja ličnost francuskog romantizma Victor Hugo (1802-1885) objavljuje predgovor svojoj drami *Cromwell*, romantizam doista dominira u francuskoj književnosti. Hugoov predgovor shvaćen je pri tome kao manifest, kao neki nacrt nove poetike, no on je zapravo samo žestok "napad" na poetiku klasicizma. Zanimljivo je da se u tom napadu Hugo zapravo poziva u osnovici na načelo "oponašanja zbilje": u zbilji naime, tvrdi on, ništa nije ni potpuno tragično niti potpuno komično, pa ako želimo vjerno "opisati zbilju", odakle nam pravo da dijelimo tragediju od komedije? Odakle nam pravo da uopće strogo dijelimo književne vrste, da im propisujemo pravila, i da ih još i poredamo u neki hijerarhijski poredak, primjerice u takav u kojem je tragedija najcjenjenija vrsta? Hugo se poziva na istinu i slobodu, a obje su shvaćene na način u kojem su osjećaji i mašta u najmanju ruku ravnopravni razumu, pa čak u životu i u književnosti igraju veću ulogu: istina je da nas strasti i osjećaji vode mnogo više od razuma, a sloboda je naprosto oslobođenje od prisile, pa je u književnosti njen izraz nesputana moć genija da stvara isključivo onako kako ga vodi njegovo nadahnuće. Zanimljivo je spomenuti da će s vrlo sličnim načelom zahtjeva za oponašanjem zbilje upravo realizam "napasti" romantičare: realisti će reći da romantičari naprosto nisu poštivali vlastito temeljno načelo!

Prije Hugoa doduše već je François-René Chateaubriand (1768-1848) bio stekao slavu u Francuskoj, osobito romanima *Atala*, *René* i *Natchez* - koji veličaju snagu osjećaja i religije, a radnja im je smještena u krajolik indijanske prašume - te rječitom obranom katolicizma u raspravi *Duh kršćanstva* (*Le Genie du christianisme*), no on je još uvijek bio donekle izuzetak, poput Rousseaua, kojeg je u velikoj mjeri slijedio i čije je nazore povezao s idejom "svjetske boli". Premda je tako romantizam već bio prisutan u francuskoj književnosti, njegovu je "pobjedu" ipak osigurao tek Hugo, koji je postao najslavnijim francuskim književnikom sredine devetnaestog stoljeća. Premda mu stvaralaštvo zalazi duboko u epohu realizma, pa se u njegovim kasnijim djelima mogu nazreti čak i neki utjecaji shvaćanja nove epohe, ipak su njegova djela ostala do danas pravim "uzorcima" romantične književnosti.

Hugo se - poput Goethea u njemačkoj književnosti - ogledao u gotovo svim književnim vrstama, ostavivši golem opus u kojem se, međutim, teško mogu razabrati neke faze, pa niti neko spajanje klasicizma i romantizma kakvo bijaše prisutno u mnogim Goetheovim djelima. Bavio se i politikom, pa je u mladosti pristao uz monarhiste, zatim se priklonio demokratima, 1848. borio se na strani republikanaca, a 1851. bio je prisiljen otići u progonstvo, gdje je ostao sve do sloma Drugog carstva. Godine 1870. vratio se u domovinu i uživao slavu najvećeg francuskog književnika, koji je imao i vrlo jak utjecaj na tada već u Francuskoj podosta snažno izraženo "javno mnijenje".

Pjesničku je slavu stekao već zbirkama lirskih pjesama *Istočnjačke pjesme* (*Orientales*) i *Jesenje lišće* (*Feuilles d'automne*), ali se uglavnom drži da su mu najbolje kasnije pjesme satiričkog i refleksivnog karaktera, kao *Kazne* (*Les Châtiments*) i *Kontemplacije* (*Les Contemplations*), a zapamćena je i kao grandiozni pothvat *Legenda vjekova* (*Legende de siecles*), zamišljena kao niz pjesama u kojima se obuhvaća cjelokupni razvitak čovječanstva. Drame, kao spomenuti *Cromwell*, pa osobito *Hernani* i *Ruy Blas*, označile su pobjedu romantizma u francuskom kazalištu, no u njima prevladava lirika, pa i retorika, a nedostaje prave dramske radnje. Od brojnih pak romana i pripovijedaka svjetsku su slavu stekli *Zvonar crkve Notre-Dame* (*Notre-Dame de Paris*) i *Jadnici* (*Les Misérables*).

Zvonar crkve Notre-Dame povijesni je roman. Radnja se zbiva 1482. u Parizu, a izvanredno je opisana katedrala Notre-Dame - koja simbolizira romantičarski shvaćen duh srednjega vijeka - i raspojasana svečanost na trgu pred katedralom.

Središnji je lik nakazni golemi grbavac Quasimodo, kojeg je kao ostavljenog dječačića našao arhiđakon Claude Frollo, odgojio ga i postavio za zvonara, pri čemu je Quasimodo oglušio od zvukova gigantskih zvona. Siže počinje kada se Frollo zaljubi u ljupku Ciganku Esmeraldu, zapravo dijete koje su Cigani ukrali. Esmeraldu noću napadaju dva muškarca, no spašava je časnik Phebus de Chaunteupers, u kojega se ona smrtno zaljubljuje. Prvi je

napadač pobjegao, a drugi je uhvaćen; to je Quasimodo, kojega je poslao Frollo. Quasimodo je osuđen na bičevanje i stup srama, no kada on pati od bičevanja i žeđi, a svjetina mu se izruguje, Esmeralda mu se smiluje i donosi mu vode. To je poanta: u duši grbavca nastaje preokret.

Frollo ne odustaje od namjere da se domogne Esmeralde. Posredstvom Phebusa on s njom ugovara sastanak, ali kada primjećuje da je Esmeralda u Phebusa zaljubljena, probode ga u nastupu ljubomore i pobjegne. Esmeralda je optužena da je pokušala ubiti Phebusa, koji je ipak preživio. Podvrgnuta mučenju, ona priznaje sve što od nje traže, pa je osuđena na smrt. Phebus ništa ne poduzima da je spasi, ali zato joj Frollo nudi spas ako mu postane ljubavnica. Esmeralda zaprepašteno odbija, a Frollo dopušta izvršenje smrtne kazne.

Pred smaknućem, međutim, koje se trebalo obaviti pred katedralom, Quasimodo se spušta užetom i odnosi je u crkvu. Tamo je zaštićena, no ne može napustiti katedralu, a Quasimodo se brižno za nju stara, izbjegavajući čak da je plaši vlastitim izgledom. Pisac Gringoire, koji je ranije u napadu također pomogao Esmeraldi, a kojeg su oteli Cigani i odlučili ga ubiti jer nema novaca, pa se spasio tako što je Esmeralda iz samilosti pristala da se s njime vjenča "na ciganski način", skuplja gomilu Cigana i lopova kako bi oslobodili Esmeraldu. Quasimodo je međutim brani, baca na gomilu kamenje i rastopljeno olovo, jer drži da je hoće oteti. Vojska na kraju rastjera napadače, no za vrijeme meteža bitke Frollo i Gringoire ušuljali su se u katedralu i odveli Esmeraldu. Frollo ju je, međutim, pred potjerom ugurao u ćeliju samotne sestre Godule u obližnjem samostanu, uz povike da je to Ciganka, a Godula je mrzila Cigane jer su joj oteli dijete. To je dijete zapravo Esmeralda, no Godula je prekasno prepoznaje prema papučici koju Esmeralda nosi kao amulet: Esmeraldu odvedu i objese je. Frollo i Quasimodo promatraju vješanje, no kada Frollo prasne u smijeh, Quasimodo ga baci s tornja. Zatim odlazi na mjesto gdje bacaju tijela obješenih, zagrli mrtvu Esmeraldu i ostaje tako do smrti.

Prema ključnim značajkama to je tipičan roman epohe romantizma. Sve što je oduševljavala romantičare u njemu je prisutno: izuzetno strasni likovi, zanimljiva i zapletena fabula, pokušaj da se shvati duh srednjovjekovlja, zlo i dobro tamo gdje se ne očekuju, suprotnosti Cigana i lopova s jedne strane, a državne i crkvene vlasti s druge, a iznad svega uvjerenje u moć sućuti. U njoj je, naime, Hugo nazirao rješenje temeljnog društvenog problema odnosa između slabih i nemoćnih s jedne strane, a jakih i moćnih s druge, između potlačenih i tlačitelja, između bogatih i siromašnih, između sretnih i nesretnih, koje prosvjetiteljstva nije uspjelo riješiti.

A tome je izravno posvećen i opsežan roman *Jadnici*. U njemu je, naime, obuhvaćen širok obzor francuskog društvenog života u prvog polovini devetnaestog stoljeća, u razgranatoj fabuli i mnoštvu dugih epizoda, u brojnim likovima i povijesnim situacijama. Temeljna je zamisao oblikovana u sudbini Jeana Valjeana. On je proveo u tamnici devetnaest godina, a samo

zato što je pokušao ukrasti kruh kako bi nahranio sestrinu gladnu djecu, i što je pokušavao bježati iz zatvora. U zatvoru je, dakako, strastveno zamrzio čovječanstvo, fiktivnu pravdu i sve koji u njoj sudjeluju, no nakon izlaska iz zatvora jedan je čin sve promijenio: biskup Myriel primio ga je na konačište, a Valjean mu je ujutro ukrao srebrne svijećnjake. A kada ga je opet uhvatila policija, biskup ga je oslobodio rekavši da mu je svijećnjake poklonio. Valjean je tada od čovjekomrsca postao nešto sasvim suprotno: roman prati njegov daljnji život u kojem se oblikuje romantični tip takve humanosti kakvu više ništa ne može pokolebati; Valjean čak oprašta i spašava život policajcu koji ga je uporno progonio, čak i kada je postao ne samo pošten nego i dobročinitelj svim nesretnicima.

Slava *Jadnika* donekle je potamnjela kada je realizam "smijenio" romantizam, jer je kritika upozorila na prekomjernu razvedenost u epizodama, na pretjeranu sentimentalnost, na crno/bijelu tehniku karakterizacije i na pomalo trivijalne zaplete i situacije. Ipak, premda su *Jadnici* doista djelo koje nije posve uspjelo zbog grandiozne zamisli - zbog koje se, možda, načelo integracije svih dijelova u cjelinu naprosto i nije moglo dokraja provesti - upravo takva zamisao nije samo mana nego u nekoj mjeri sadrži i veličinu romantizma. Jadnici tako nisu samo reprezentativno djelo jednog razdoblja i jednog "raspoloženja": likovi koji su i svojevrsni tipovi, temeljna poruka i brojne arhetipske situacije, u kojima se sukobljavaju dobro i zlo i u kojima se pojavljuju temeljne dileme smisla ljudskog života, nadahnule su i mnoga kasnija djela, bez obzira na to jesu li ona "kliznula" u trivijalnost ili su upravo od takve tehnike "naučila" nešto iz pogrešaka.

Premda Hugo bijaše neprijeporni vođa i prvak romantizma u Francuskoj, najveći dio njegova stvaralaštva kojim je stekao svjetsku slavu ipak pripada, barem vremenski, "kraju" romantizma i prijelazu u novu epohu, tako da ga povjesničari književnosti uglavnom svrstavaju u "drugu generaciju romantičara". Najvažniji pak predstavnici "prve generacije" bili su Alphonse de Lamartine (1790-1869) i Alfred de Vigny (1797-1863). Oba su ostvarila bogate i raznovrsne opuse, no oba su svjetsku slavu stekla uglavnom lirikom.

Lamartine je tako napisao i dva velika epa, *Joycelin* i *Pad anđela* (*La Chute d'un ange*), ali mu tek pjesme iz zbirki *Meditacije* (*Meditations poétiques*) i *Nove meditacije* (*Les Nouvelles meditations*) i *Pjesničke i vjerske harmonije* (*Harmonies poétiques et religieuses*) ulaze u sve antologije ne samo francuske nego i svjetske poezije. Tadanja kritika je osobito *Meditacije* prihvatila s oduševljenjem, jer je to bila poezija uvelike različita od one kakvu je njegovao klasicizam: izrazito osjećajna, često čak sentimentalna, intimna i neposredna, a opet virtuozno oblikovana u melodioznim stihovima. Tematika je te zbirke uglavnom ljubavna, tek u drugim zbirkama javlja se sve više i refleksija, a ugođaji su protkani suptilnom čežnjom za smirenjem i transcendencijom. Osjećanost je pri tome povezana s dubokom religioznošću, pa je i to odgovorala "duhu vremena" koje se razočaralo u idealima prosvjetiteljstva. Ipak je, čini se, savršen sklad između izraza i značenja

najviše pridonio tome da se Lamartineu ne može pripisati pretjerana rječitost i prenaglašeni patos strastvenosti, koje su kasniji moderni pjesnici najviše zamjerali romantičarima.

Vigny je, opet, pisao romane (*Cinq-Mars*, *Stella*), drame i pripovijetke ((*Chatterton*, *Robovanje i veličina vojničkog poziva* (*Servitude et grandeur militaires*)), a pjesama je napisao tek tridesetak, objavljenih u zbirci *Antičke i moderne poeme* (*Poèmes antiques et modernes*), no upravo su mu one osigurale mjesto u svjetskoj književnosti. Za razliku od Lamartineove, njegova je poezija nešto sklonija klasicizmu zbog objektivnosti i svojevrsnog stoicizma, no zanos osamljenog pojedinca, kojeg okolina ne može shvatiti, a koji teži uzvišenosti u patnji i razočaranje drži usudom koji nikoga ne može mimoići, svakako pripada temeljnom ugođaju romantizma. A virtuozna tehnika obrade, te zazivanje šutnje - "samo je tišina velika: sve je ostalo slabost", stoji u njegovoj možda najglasovitijoj pjesmi *Smrt vuka* (*La Mort du loup*) - učinile su ga donekle i pretečom modernizma. Treba pri tome napomenuti da se upravo povodom njegove poezije prvi put spominje izraz "kula bjelokosna", kojim je kritika počela označavati svojevrsno povlačenje iz zbiljskog svijeta u svijet poezije, izraz koji je postao popularan, koji je često navođen, a još češće krivo shvaćen, osporavan i potvrđivan osobito krajem devetnaestoga stoljeća.

U drami, pak, francuski romantizam najbolje predstavlja Alfred de Musset (1810-1857), koji već u autobiografskom djelu *Ispovijest djeteta svoga stoljeća* (*La Confession d'un enfant du siècle*) i brojnim pripovijetkama uvelike napušta proročki, filozofski, pa i retorički zanos Hugoa i Lamartinea, opisujući dojmljivo neku vrstu tjeskobe i odsutnosti ideala. A u dramama i komedijama - kao *Marijanini hirovi* (*Les Caprices de Marianne*), *Ne šali se s ljubavlju* (*On ne badine pas avec l'amour*), *Lorenzaccio*, *Svijećnjak* (*Le Chandelier*) i *Hir* (*Un Caprice*) - uspio je postići u velikoj mjeri ravnotežu upravo između oprečnih elemenata: izopačenosti i plemenite strasti. Pišući oslobođen svih klasicističkih pravila, uspio je ostvariti ipak cjelovita i uvjerljiva dramska djela, kakva se zbog brze radnje i dobrih zapleta i danas sviđaju publici.

Kao novelist, opet, u francuskom je romantizmu vjerojatno najbolji Prosper Merimee (1803-1870), svjetski putnik i poliglot koji je napisao petnaestak novela i kraćih romana u lapidarnoj konstrukciji, od kojih su najpoznatiji *Mateo Falcone*, *Etruščanska vaza* (*Le Vase étrusque*), *Carmen* i *Colomba*. U novelama ima mnogo fantastike, nesvakidašnjih karaktera, strasti i egzotike, no zbog dotjeranog izraza, sažetosti i gotovo dramske napetosti, te određene često prisutne ironije, gotovo sve se svrstavaju u vrh svjetske novelistike. Valja napomenuti da je objavio i zbirku tobože narodnih balada iz naših krajeva - kako kaže: Dalmacije, Bosne, Hrvatske i Hercegovine - s naslovom *Gusle* (*La Guzla*), u kojoj je u prvom izdanju uvrstio prozni prijevod *Hasanaginice*, a u drugom izdanju u Predgovoru razotkriva svoje mistifikacije, ali uvrštava i jedan prijevod prave naše narodne pjesme, *Miloš*

Kobilić, koju je preuzeo iz Fortisova *Puta po Dalmaciji*.

Kao i u Francuskoj, i u Italiji je romantizam "zavladao" književnošću nešto kasnije, no dva su pisca u toj epohi uspjela postići svjetsku slavu. To su Alessandro Manzoni (1785-1873), uglavnom kao romanopisac, i Giacomo Leopardi (1798-1837), uglavnom kao lirski pjesnik.

Manzoni je počeo pisati u duhu prosvjetiteljstva i klasicistička poetike, no uskoro se oduševio romantičarskim idejama i katolicizmom, pa je o tome napisao i brojne zapažene teorijske rasprave. I u njegovom književnom stvaralaštvu prisutna su takva opredjeljenja, pa su mu vjerom nadahnute *Svete himne* (*Inni sacri*), u kojima se poetski opisuju crkveni blagdani, koji su ujedno shvaćeni kao poticaj za sućut, bratstvo i solidarnost svih rasa i naroda. Napisao je i povijesne drame u stihu *Grof od Carmagnole* (*Conte di Carmagnola*) i *Adelachi*, u kojima također dolaze do izražaja svojevrsne kršćansko-demokratske ideje, ali djelo koje mu je osiguralo svjetsku slavu povijesni je roman *Zaručnici* (*I promessi sposi*). Pripovjedač u *Zaručnicima* tvrdi da se služio starim rukopisom iz sedamnaestog stoljeća, pa često pravi digresije, spominjući kako neki događaji ili komentari nisu preuzeti iz navedenog rukopisa. Zaplet počinje kada ugovoreno vjenčanje zaljubljenog para Renza i Lucije sprječava njihov feudalni gospodar, kojemu se svidjela Lucija i koji zabranjuje župniku don Abbondiju da ih vjenča. Slijedi razgranata fabula u koju su umetnute i veće, gotovo samostalne epizode, u kojima se pojavljuje čitav niz likova, sa složenim zapletima i s dojmljivim opisima rata i kuge u Milanu. Tek nakon burnih događaja i usporedno praćenih sudbina Renzo nalazi Luciju, koja je preboljela kugu, vraćaju se na selo, kupuju svilanu i smire se u obiteljskom životu s djecom.

Premda obiluje romantičnim zapletima i zanosnom osjećajnošću, roman se odlikuje i često gotovo realističkom karakterizacijom likova, a sugestivnim opisima i "masovnih scena" prerasta u neku vrstu prozne epopeje u kojoj je zahvaćen društveni život određenog povijesnog vremena u najširem zahvatu: obuhvaćeni su svi društveni slojevi, raznoliki tipovi ljudi i sudbonosni povijesni događaji. Tako je prema općem mišljenju najbolji roman epohe romantizma talijanske književnosti ujedno i preteča onih vrijednosti koje će gorljivo zastupati realizam.

Leopardi je, pak, mnogo pisao i u prozi; filozofske i filološke rasprave, strogim i jasnim stilom, izuzetnom erudicijom, protkane i poetskim zamahom, većinom u obliku dijaloga. Najvažnija su mu pri tome *Moralna djelca* (*Operette morali*) i posmrtno objavljena zbirka zapisa u obliku dnevnika *Bilježnica misli* (*Zibaldone di pensieri*). Pjesama je napisao malo, tek jednu zbirku *Canti*, ali su mu one prema općem mišljenju izvrsne. Oblikom su ode ili kratke pjesme u stancama, a tematika im je Italija i njezina zla sudbina, osobno razočaranje, san i snoviđenja, čak i neka vrsta produbljenog očajanja. Njegov pesimizam podsjeća na de Vignyja, no njegova poezija ne obiluje slikama, nego je koncizna, često misaona, ali diskretna i izuzetno dojmljiva vrsnoćom neke unutarnje melankolije i

prikrivene strastvenosti.

Povjesničari književnosti često su napominjali da je romantizam u slavenskim zemljama, kao u Rusiji, Ukrajini, Poljskoj, Češkoj i Slovačkoj, na primjer, pa i u nas u Hrvatskoj, dosta drugačiji nego romantizam na Zapadu. Upozoravalo se, naime, da svojevrsni "buntovni individualizam", prisutan tako izrazito primjerice u engleskoj književnosti, u slavenskim zemljama nije zastupljen nego dobiva oblik nacionalnog individualizma, odnosno nacionalizma, koji u prvi plan ističe revolt cijele nacije, a ne pojedinca. Takva su shvaćanja ipak odveć sklona uopćavanju. Svojevrsni je nacionalizam, naime, u to doba i te kako prisutan i u njemačkoj, engleskoj, francuskoj ili talijanskoj književnosti, na primjer, a s druge strane buntovni individualizam pojedinca nipošto nije rijedak u mnogim slavenskim književnostima. Valja imati na umu da temeljne značajke romantizma kao književne epohe zapravo nisu u stavovima kakvi se u djelima mogu nazrijeti ili se mogu tumačiti - premda ni njih, dakako, povjesničar književnosti ne smije zanemariti - nego su u književnoj tehnici i u određenom, dominirajućem duhu epoha. Upravo zbog toga je točno da narodi koji se bore za slobodu i samostalnost i u književnosti više njeguju privrženost vlastitoj naciji i da se bave nacionalnim problemima mnogo više nego što je to u naroda koji su samostalnost već izborili, no podjednako je tako točno da se književna tehnika romantizma i njegova temeljna raspoloženja mogu razabrati uglavnom svuda podjednako. A u toj tehnici, kao i u općem raspoloženju vremena, kao da je "ugrađen" i osjećaj za autonomne vrijednosti pojedinih nacija i nacionalnih književnosti. Upravo je, naime, romantizam otkrio kako je književnost univerzalna tek u raznolikosti pojedinačnih jezika i naroda, upravo je on upozorio na različita podrijetla mnogih nacionalnih tradicija, kao i na razlike u "duhu naroda", kojeg je toliko često bio sklon i precijeniti. Usporedno s time valja napomenuti da je i međunarodna komunikacija u književnosti upravo u epohi romantizma postala vrlo intenzivnom, pa nešto poput "književne mode" upravo od tada počinje i znatnije, čak uvelike i bitno utjecati na književno stvaralaštvo svih naroda. Međusobni odnosi postaju tada sve više uzajamni: književnici preuzimaju teme, likove, motive, sižeje i stilove iz drugih, dotad često i manje poznatih književnosti. Romantizam voli i svojevrsnu egzotiku; on je u svjetskim razmjerima uveo "modu" da sebe pokušamo prepoznati u drugome i drugačijemu, kao i "modu" da nas drugi i drugačiji fasciniraju jer nam se uvijek čini da imaju ono što mi nemamo. Zato tek kada je klasicistički ideal vrhunskih autora, koje se jedino može oponašati, prevladan u idealu umjetnosti kao neponovljivom i individualnom stvaralaštvu, dolazi i do svojevrsnog paradoksa: književnosti različitih naroda kao da postaju i više nalik jedna drugoj nego ranije, a načelo prema kojem se one ravnaju upravo je jedinstvenost, samosvojnost, neponovljivost i originalnost.

Gledano upravo s takvog aspekta moglo bi se ustvrditi kako je upravo romantičar Aleksandar Sergejevič Puškin (1799-1837) "uveo" rusku književnost u najuži izbor svjetske književnosti.

Puškin je počeo pisati u duhu klasicizma. Zbog slobodarskih stihova prognan je u južnu Rusiju, zatim na roditeljsko imanje Mihajlovsko, ali je opet vraćen u Moskvu, na dvor, gdje je međutim obavljao ponižavajuće činovničke službe, i gdje je, okružen spletkama, izazvan na dvoboj u kojem je ubijen. Za kratkoga života napisao je vrlo mnogo; okušao se u gotovo svim književnim vrstama. Liriku je pisao čitavog života, a osim mnogih pojedinačnih kraćih pjesama znamenite su mu i poeme *Ruslan i Ljudmila*, *Kavkaski zarobljenik* (*Kavkaskij plennik*), *Bahčisarajska česma* (*Bahčisarajski fontan*), *Cigani* (*Cygani*), *Poltava* i *Bakreni konjanik* (*Mednyj vsadnik*). Od drama glasovita mu je tragedija *Boris Godunov* (koja je i predložak podjednako tako glasovite opere P. I. Musorgskoga), a poznate su mu i takozvane "male tragedije", osobito *Mozart i Salieri* i *Kameni gost* (*Kamennyj gost'*). Od proznih djela najpoznatije su *Belkinove pripovijesti* (*Povesti Belkina*), *Kapetanova kći* (*Kapetanskaja dočka*) i *Pikova dama* (koja je predložak glasovite opere P. I. Čajkovskoga). Osobito pak mjesto u njegovu opusu zauzima roman u stihovima *Jevgenij Onjegin*.

Puškin je u rusku liriku uveo izuzetno vješto spojenu folklornu rusku tradiciju sa stiliziranom dotjeranošću zapadne, osobito francuske i engleske poezije kako klasicizma tako i romantizma. Bio je vrstan versifikator, romantično strasne inspiracije, ali suzdržan i odmjeren u izrazu. Obuhvatio je široku, čak i podosta raznovrsnu tematiku, od prigodne, preko slobodarske i nacionalne, do tradicionalnih lirskih tema o ljubavi, o smrti, o samom pjesništvu. I raspoloženja u njegovoj poeziji nisu jednolika: ima buntovnih, sumornih i pesimističnih, ali ipak kao da preteže određena vedrina; Puškinova lirika nije opsjednuta "svjetskom boli". Kritika je često spominjala utjecaj Byrona, osobito u poemama, no gotovo s podjednakim pravom mogli bi se navesti i drugi pjesnici različitih naroda i vremena, sve do Horacija; Puškin je naprosto preuzeo, i stvaralački preoblikovao, nasljeđe vrhunske svjetske književnosti.

Često se govorilo da se i u njegovoj najboljoj drami, *Borisu Godunovu*, može razabrati utjecaj Shakespearea: u njoj nema jedinstva radnje, vremena i prostora, likovi imaju gotovo mitske dimenzije, a priča o samozvanom vladaru i ubojici Godunovu vrlo je dojmljivo prikazana, osobito u prizorima koji sugeriraju raspoloženja i ponašanja dvorske sredine šesnaestog stoljeća, s narodom u pozadini koji se osjeća kao uvjetujuća, prijeteća i neumitna sudbina. A u "malim tragedijama" teme su uzete iz romantičarima drage kulturne povijesti; *Kameni gost* tako je još jedna uspjela obrada legende o Don Juanu.

I Puškinova je proza nadahnuta romantičnim temama i likovima, pa i stilskim postupcima. Tako se osobito povodom *Kapetanove kćeri* spominje utjecaj Waltera Scotta, no sažetost izlaganja i jak naglasak na karakterizaciji likova već je neka novina prema romantičarskoj tradiciji povijesnih romana. A tako je i u glasovitoj pripovijetki *Pikova dama* psihološka razrada dubokih dilema ljudske osobe u prvom planu, pa i ona čini neki prijelaz prema

realizmu, čak u nekom smislu i prema modernizmu. No, takva svojevrsna "prijelazna faza" ili "unutarnja kritika" prve faze romantizma možda se najbolje može razabrati u njegovom romanu *Jevgenij Onjegin*.

Fabula je toga podosta opsežnog romana u stihovima - obuhvaća nešto više od 5600 stihova - prilično jednostavna, gotovo da je uzorak jednog tipa ljubavnog romana, omiljenog kako u visokoj tako i u trivijalnoj književnosti. Naslovni junak, mladi Petrograđanin - danas bismo rekli *playboy* - naslijedio je veliko imanje, no uskoro mu dosadi velegradski mondeni život pa ode na selo. Tamo se sprijatelji s pjesnikom Lenskim, koji voli Olgu Larionovu, i oni zajedno odlaze u posjet njezinoj obitelji. Olgina sestra, mlada Tatjana, zaljubljuje se u Onjegina i piše mu vatreno ljubavno pismo. Onjegin, međutim, ne gaji takve osjećaje i odgovara joj moralističkom propovijedi. Na obiteljskoj proslavi tada se iz puke obijesti udvara Olgi, a uvrijeđeni Lenski poziva ga na dvoboj u kojem ga Onjegin ubije. Onjegin tada odlazi na put u inozemstvo, kako bi sve zaboravio, a Tatjana odlazi u Moskvu gdje postaje "svjetska dama". Nakon niza godina Onjegin je ponovno susreće u Petrogradu na balu i sada se u nju smrtno zaljubljuje. Tada on njoj piše vatreno ljubavno pismo, ali Tatjana ga - premda spominje da nije zaboravila svoje ranije osjećaje - odlučno odbije.

Tema romana mogla bi se tako izraziti poznatim geslom "s ljubavlju se ne igraj", a sižejna konstrukcija shemom: "Kada ona voli mene, ja ne volim nju, a kada ja zavolim nju, ona ne voli mene." Taj u biti duboki problem ljubavi, koji je književnost počela obrađivati već u renesansi, a kojemu je korijen u problemu odnosa među spolovima kada se ljubav povezuje s "osvajanjem" i s teškoćama u skladu "uzajamnosti" - vješto je uobličen uvođenjem pripovjedača, koji je ujedno i lik - Onjeginov prijatelj - ali se ne upleće u radnju nego je samo manje ili više ironično komentira. Njegova ironija tako osigurava da sve ne krene u sentimentalnu patetiku, a čitatelj istovremeno može pratiti strastvenu osjećajnost likova, kao i "objektivističku" sliku vremena i likova koji su takvi kakvi jesu naprosto zbog toga što "žive tako kako se već živi". Govor pripovjedača u prvom licu isprepleće se s govorom pojedinih likova, a to omogućuje da se u roman uvedu i živi opisi, raznolike refleksije te reminiscencije iz mitologije i književnosti, pri čemu se ipak ne gubi i temeljna, zapravo tragična problematika: obijest Onjeginova otjerala je njegova prijatelja u smrt, a njegova naknadna zaljubljenost u ženu koju je ranije odbio ne svjedoči samo o nekoj vrsti "nezrelosti" karaktera već i o novom pitanju bez odgovora: Kako i zašto se zapravo zaljubljujemo? A ni likovi Lenskog i Olge nisu manje zanimljivo ocrtani; i u njihovom odnosu postoji bitno pitanje kako tko shvaća ljubav, udvaranje ili koketiranje, i što očekuje od partnera u ljubavi i od prijatelja?

Jevgenij Onjegin ponekad se uspoređuje s Byronovim *Don Juanom*, zbog slične tehnike ironijskih komentara i barem u nekoj mjeri slične "ljubavne problematike", no njegova je temeljna struktura ipak uvelike drugačija: Byron je još uvijek u tradiciji epa, s brojnim epizodama, razvedenom radnjom i

naglaskom na opisima, dok je Puškin mnogo sažetiji, koncizan u izrazu i sve su epizode čvrsto povezane u integriranu cjelinu. Puškin je tako, unatoč stihovima, napisao prvi doista vrhunski roman ruske književnosti, najavivši slijed velikih romana realizma kojima je ruska književnost takoreći na "velika vrata" uskoro ušla u svjetsku književnost.

Zanimljivo je, pa ako već i možda slučajno a ono ne bez mogućeg značenja, da je i drugi velikan ruskog romantizma, Mihail Jurjevič Ljermontov (1814-1841), poginuo mlad u dvoboju. Bio je svestrano obrazovan, a kao časnik prognan je prvi put na Kavkaz zbog pjesme povodom Puškinove smrti, *Smrt pjesnika* (*Na smert' poeta*), pune gorkih optužbi na vlastodršce, a koja se proširila Rusijom u rukopisima. Pomilovan je zbog utjecaja njegove bake, bogate plemkinje, ali je ubrzo ponovno uhićen zbog sudjelovanja u dvoboju i opet prognan na Kavkaz, gdje je zatim uskoro poginuo u dvoboju. Za kratkog života, očito ne baš mirnog i staloženog, napisao je relativno mnogo. U njegovom opusu ističu se mnoge lirske pjesme, poeme *Mcyri*, *Demon* i *Pjesma o trgovcu Kalašnikovu* (*Pesnja pro kupca Kalašnikova*), roman *Junak našeg doba* (*Geroj našego vremeni*) i drama *Maskerata* (*Maskarad*).

Ljermontovljeva je poezija, za razliku od Puškinove, sklona pesimizmu, puna je nezadovoljstva, protesta, osporavanja i sumnje. U njoj pretežu raspoloženja prkosne izdvojenosti "lirskog subjekta", koji uzaludno traga za nekom nejasnom apsolutnom slobodom, pa je u njemu uvijek prisutno i neko razočaranje samim sobom i cijelim svijetom. Unutarnja napetost između jake potrebe za djelatnošću i uvjerenja da je sve zapravo beznadno i bezizgledno izražena je vrlo dojmljivim slikama, koje uspijevaju objektivirati i konkretizirati unutarnje dileme. Osamljenost, pa ponekad i nejasna slutnja skore, nasilne smrti, pri tome je često prisutna gotovo snagom stalne opsesije pa se, osobito u poemama, javlja neka demonska prisila u ljudskoj naravi. Tako glasovita poema *Demon* izravno govori o demonu koji se zaljubljuje u smrtnu ženu, no ona pogiba zbog njegova poljupca, a demon ostaje vječito osamljen, neshvaćen i u samom sebi shrvan zbog izuzetne moći, kojom ne može vladati i koja više ne koristi ni njemu samome. Takva simbolika, kakva se lako može povezati s romantičarskim shvaćanjem genija kao onoga tko raspolaže stvaralačkom moći, pri čemu ga ta moć zapravo razara kao čovjeka, u Ljermontovljevoj je poemi izuzetno dojmljivo opisana.

I drama *Maskerata* ocrtava tako izuzetnu osobu koja samu sebe uništava, a *Junak našeg doba*, opet, takvu osobu opisuje s naglaskom na dobu koje zapravo uništava njegovu stvaralačku moć, jer ne priznaje nikakve duhovne, ni moralne, ni društvene, niti estetske vrijednosti.

Junak našeg doba pri tome je i žanrovski iznimno zanimljiv roman. Sastoji se od pet donekle samostalnih novela, objedinjenih glavnim junakom Grigorijem Aleksandrovičem Pečorinom. Prvu novelu pripovijeda mladi kapetan Maksim Maksimovič, Pečorinov prijatelj, drugu neki putnik - zapravo projekcija autorskog pripovjedača - koji se ponovno susreće s

Maksimovičem, a ostale tri su dijelovi Pečorinova dnevnika. Takva složena struktura zapravo je vrlo pomno komponirana, i to tako što roman najprije niže događaje koji će junaka učiniti zanimljivim čitatelju, a zatim sam junak pokušava objasniti svoje postupke i motive koji su ga pokretali, s nekom vrstom autoanalize i s naglaskom na unutarnjem nezadovoljstvu i nemoći da se suoči kako s vlastitim odlikama tako i s vlastitom sudbinom. Sve je tako u djelu zapravo vrlo uspjelo podređeno karakterizaciji glavnog lika, koji čini i tip u ruskoj književnosti nazvan "suvišnim čovjekom", a to je tip čovjeka koji se ne uklapa u sredinu, koji joj je po mnogočemu nadmoćan, ali je njegova djelatnost besciljna i stoga zapravo "suvišna". S tako jakim naglaskom na karakterizaciju lika i na svojevrsno psihološko portretiranje Ljermontovljev je roman također ne samo preteča nego i svojevrsni utemeljitelj kasnije velike ruske proze.

Ulogu nalik onoj koju je imao Puškin u ruskoj književnosti imali su Adam Mickiewicz (1798-1855) u poljskoj, a Taras Ševčenko (1814-1861) u ukrajinskoj književnosti. Oba su izrazito nacionalni pjesnici, oba su bitno utjecala na standardizaciju književnih jezika vlastitih naroda i oba su ostvarila djela koja su prešla granice vlastite književnosti.

Mickiewicz se čitav život borio za Poljsku, što ga je stajalo zatvora, progonstava, lutanja svijetom i svih tegoba emigracije, pa je prema nekim mišljenjima i otrovan - drži se vjerojatnijim da je ipak umro od kolere - u Turskoj, gdje je nakon izbijanja Krimskoga rata želio potaknuti osnivanje poljskih legija za borbu protiv Rusije. Bio je svestrano obrazovan erudit; neko je vrijeme (1840-1844) predavao slavenske književnosti na Collège de France u Parizu. Angažiran i u politici, zapadao je u osobne duševne krize, pa je čak osnovao i vlastitu sektu u duhu kršćanskog socijalizma. Počeo je pisati kao klasicist, no već od objavljivanja prvog sveska *Pjesama* (*Poezje*) te drugog i četvrtog dijela drame *Dušni dan* (*Dziady*) drži se utemeljiteljem i neprijepornim prvakom poljskog romantizma. Od njegove poezije najglasovitiji su još *Odeski soneti* (*Sonety Odetskie*) i *Krimski soneti* (*Sonety Krymskie*) - koji su vrhunac romantične poljske lirike - poema *Konrad Wallenrot* - koja u duhu bajronizma obrađuje problem nacionalnog oslobođenja - i, osobito, *Gospodin Tadija* (*Pan Tadeusz*) - koji se drži najvećim djelom poljskog romantizma, a prema nekim mišljenjima i poljske književnosti uopće. Mickiewiczevu epu pripisuju se takve odlike jer u širokom obuhvatu opisuje život poljskog plemstva u miru i u ratu, u spokoju i u nedaćama, u svađama i u pomirenjima, a sve u izvrsno ocrtanim pejzažima, ugođajima i slikovitim likovima. U pozadini je opisane radnje Napoleonov pohod na Rusiju, ali su raspoloženja ipak pretežito idilična, s time što se izuzetno vješto spajaju prošlost i sadašnjost s nadom u budućnost, sentimentalizam i realizam, svagdašnjost i ideali.

Ševčenko je, opet, rođen kao kmet, te je tek kao izuzetno darovit slikar otkupljen od kmetstva. Zbog suradnje s ukrajinskim nacionalistima prognan je u vojsku, u Sibir, zabranjeno mu je da piše i slika, pa je život proveo pod

stalnim pritiskom, prijetnjama i zabranama objavljivanja vlastitih djela. Najvažnijim se njegovim djelom smatra zbirka *Kobzar*, nazvana prema pjevaču-recitatoru koji pjeva uz pratnju glazbenog instrumenta kobze (donekle nalik liri). Pisao je i romantične poeme, kao *Ukleta* (*Pryčynna*), *Topolja*, *Kateryna*, političke poeme *Gajdamaki*, *Kavkaz* i *Hladna jaruga* (*Holodnyj jar*) te pripovijesti, a vodio je i opširan dnevnik na ruskom jeziku. U njegovoj poeziji prevladava duh ukrajinskih narodnih pjesama, pa u uspjelom spoju s dotjeranom umjetničkom lirikom postižu izuzetnu melodioznost, jednostavnost i neku nježnost u izrazu, koja međutim povremeno prelazi u oštru ironiju, pa čak i u sarkazam. U poemama oblikovani su uglavnom likovi buntovnih povijesnih ličnosti s jakim naglaskom na opisu teškoća kmetskog života i stalno prisutnim idealom nacionalnog oslobođenja.

Nacionalni zanos romantizma, valja reći, potakao je književnost u čitavom nizu manjih europskih naroda, pa bi navođenje njihovih pjesnika moglo činiti povelik popis. Mnogi od njih književnim umijećem sigurno dosežu ovdje spomenute i samo je "povijesna nepravda" što su pisali na jezicima s kojih se tada, pa i danas, rijetko i malo prevodila, i što su pripadali kulturama koje se zbog raznih razloga nisu uspjele "nametnuti" svjetskoj civilizaciji u nastajanju. Ipak, mora se napomenuti da je upravo epoha romantizma i njima u dotad neslućenoj mjeri otvorila barem neki prostor ulaska u svjetsku književnost, jer je "duh romantizma" pogodovao i traganju za posebnim, autohtonim tradicijama. Istina je tako, doduše, da su "velike književnosti" u onim manjima nerijetko vidjele samo egzotiku, da su ih nerijetko cijenile samo kao "nešto posve drugačije", no istina je također da su te "male književnosti" upravo tada mogle preuzeti u većoj mjeri novu književnu tehniku, takvu kakva im je omogućavala da se ne obaziru odveć na pravila i poetike nego da ostvaruju vlastite i samosvojne književne i kulturne vrijednosti. Tako se i u hrvatskoj književnosti razdoblje preporoda, premda uvjetovano posebnim političkim i kulturnim okolnostima, uvelike oslanjalo i na ideje romantizma, a pisci su preuzimati određene motive, teme, stilove i književne oblike kakvi su im odgovarali osobito u izravnom dodiru s njemačkom, a također i češkom, poljskom, pa i francuskom književnošću. Štoviše, epoha romantizma je u hrvatskoj književnosti izuzetno važno razdoblje, jer upravo u to vrijeme hrvatska književnost dobiva ne samo novi zamah nego i nove osobitosti. Ljudevit Gaj (1809-1872), naime, uveo je jedinstveni pravopis, a nakon njegove djelatnosti, zahvaljujući uvelike i njegovim nastojanjima, prihvaćen je jedinstveni književni jezik, za razliku od ranijih djela koja bijahu pisana na štokavskom, kajkavskom ili čakavskom narječju. Uspjeh tog pothvata donio je i liriku Stanka Vraza (1810-1851) i Petra Preradovića (1818-1872), koja ne zaostaje za europskim vrijednostima, te prema općem mišljenju najboljeg pjesnika hrvatskog romantizma Ivana Mažuranića (1814-1890), čiji se ep *Smrt Smail-age Čengića* svakako može mjeriti sa spomenutim ostvarenjima europskog romantizma. A romantični

likovi, romantična ljubav prema prošlosti i romantičarska tehnika u oblikovanju romana lako je prepoznatljiva otada u hrvatskoj književnosti. Utemeljitelj hrvatskog modernog romana, August Šenoa (1838-1881), vjerojatno je za to najbolji primjer.

Dakako, hrvatski romantizam nema sve bitne značajke epohe svjetskog romantizma, pa ipak se u njemu naziru čak i neka temeljna protuslovlja te po mnogočemu ključne epohe svjetske književnosti. Romantičarski univerzalizam mašte, koja želi obuhvatiti cjelinu svjetske povijesti, ogleda se tako i u zamisli o slavenskoj uzajamnosti, o budućem kulturnom ujedinjenju svih Slavena, pa i o političkom ujedinjenju Južnih Slavena, recimo, što se znatno više moralo zasnivati na mašti nego na zbilji. I sama ideja pokušaja da se nađe ujedinjujući naziv "Iliri" to potvrđuje, a tadašnje zamisli o veličini nacionalne prošlosti, i još više o veličini nacionalne budućnosti, također imaju uglavnom romantičnu inspiraciju. Istovremeno u hrvatskoj književnosti nema odveć odjeka "svjetske boli" i likova romantičnih pobunjenika s nejasnim čežnjama za apsolutnom slobodom života i stvaralaštva, no tehnika književnog oblikovanja ipak dosta često negativnim junacima pripisuje demonske crte, a dobrota se lako "prelijeva" u sentimentalnost. Patos nacionalne slobode pri tome najčešće zamjenjuje patos individualnih pobunjenika, sa sličnim pozitivnim kao i negativnim značajkama cijeloga svjetskog romantizma.

U epohi romantizma, naime, ipak se prvi put zapravo u svjetskoj povijesti može doista i s nekim pravom govoriti o povijesti svjetske književnosti u onom smislu u kojem ju je, vjerojatno ne slučajno, upravo Goethe zamislio: kao o jedinstvu u raznolikosti koje se ostvaruje pojačanom međusobnom komunikacijom. A u toj je epohi europska civilizacija istovremeno, zahvaljujući nadmoći u znanosti i tehnici, doista do kraja osvajala čitav svijet. Proces koji je započeo u doba renesanse, otkrićem Amerike i osvajanjem novih golemih prostora, dobiva sada nov zamah preustrojem privrede, što dovodi do stvarne promjene u načinu cjelokupnog života, pa čak i okoline u kojoj živimo, barem u nekoliko najrazvijenijih zemalja. Na razini svagdašnjeg života tek tada zapravo prestaje tip života uspostavljen u srednjem vijeku, a to ima, dakako, golem utjecaj na književnost, koja je, načelno gledano, sigurno uže povezana sa svagdašnjim životom nego što su to znanost i filozofija.

Zahvaljujući znanosti i tehnici i europska kultura tada doista postupno ovladava svijetom, pa ona sama sebe i drži - bez pravog opravdanja - i najvišim stupnjem u razvoju čovječanstva. Ona sama sebe drži izuzetnom, ali se sada ipak vidi u obzoru svjetske povijesti. A to će reći da romantičari prvi temeljitije upoznavaju i druge kulture, pa da ih čak one u nekoj mjeri i fasciniraju. Njihova sklonost prema "bijegu od stvarnosti" u svijet mašte tako ih nerijetko dovodi i do stranih i drugačijih kultura i mitologija, koje tada počinju i proučavati. Osobito je indijska književnost pri tome igrala znatnu ulogu, a ljubav prema egzotici romantičare je vodila i do određenog stupnja razumijevanja "primitivnih" kultura i mitologija. Premda se tako doduše ne

može reći da su romantičari doista i postigli "jedinstvo u raznolikosti" svjetske književnosti, počeci su tog procesa svakako prisutni u toj epohi koja je od književnosti očekivala mnogo više nego što ona sama može ostvariti.

A na samom kronološkom kraju epohe romantizma može se primijetiti i kod autora koji bijahu njezini neprijeporni prvaci neki prijelaz prema novoj tehnici, kakva će obilježiti novu književnu epohu realizma. Mnogi su najveći pisci tako već u nekim svojim djelima gotovo i prešli tu granicu, jer premda se realizam može shvatiti i kao opreka romantizmu, gledano iz današnje perspektive ta se opreka ne čini nepremostivom. Romantičari su doista premjestili središte zanimanja s razuma na maštu, no kako su maštom, intuicijom i osjećajima htjeli obuhvatiti cjelinu života i sve životne probleme, na kraju su htjeli riješiti i društvene probleme. Zanimanje za izuzetne likove - koje mašta dakako voli više od običnih - vodila ih je do patosa božanskog, demonskog, pa u nekom odzvuku i animalnoga. Njihovi su likovi tako postajali bogovi, demoni ili životinje. Ubrzo je, međutim, postalo jasno da govor bogova i demona ne može biti ljudski, da on nužno prelazi u patos transcendencije, koji zvuči lažno ako "iza njega" ne postoji uporište u opće prihvaćenoj mitologiji, a da životinje naprosto šute. Novu mitologiju, pak, književnost nije mogla sama stvoriti. Preko ironije tako, koja je vrlo lako gubila metafizičko uporište, romantičari su morali stići do zbilje svagdašnjeg života. Realizam je tu zbilju pokušao književno uobličiti, zadržavši ipak zamisao o sudbini i smislu života kojeg su romantičari uporno tražili, a da ga nikada nisu mogli naći, svakako ne u zbilji. A takvo je u biti protuslovno traženje dovelo i do nove književne tehnike, pa i do novog shvaćanja svrhe i smisla književnosti.

9.

REALIZAM

Naziv "realizam" (prema latinskom *res*, stvar, realis, stvaran) rabi se u filozofiji, u znanosti o književnosti i u svagdašnjem govoru na vrlo različite načine. U svagdašnjem govoru tako da netko "realan" naprosto znači da se ne zanosi maštanjem, idealima i neostvarivim, dok se u filozofiji "realizmom" najčešće naziva stajalište prema kojem se priznaje zbiljnost općim pojmovima, što je zapravo upravo obrnuto od uporabe u svagdašnjem govoru i od književnoznanstvenog naziva u kojem je naglasak na oponašanju zbilje. Pa čak i isključivo u znanosti o književnosti "realizam" se rabi u nekoliko prepoznatljivo različitih značenja. Najopćenitije je značenje izvedeno iz Aristotelovog pojma *mimesis* (oponašanje), a njime se naprosto određuje bitno načelo svekolike umjetnosti i književnosti: naziv "realizam" u tom se smislu odnosi na cjelokupnu književnost u kojoj se naglašeno može razabrati sklonost prema opisivanju zbilje "kakva ona doista jest". Pri tome se, dakako, odmah javlja složeni problem kako to· zapravo valja shvatiti zbilju "kakva ona doista jest" jer to pretpostavlja da na neki način odijelima "pravu zbilju" od one koja nije takva kakva zapravo jest. Zato je takav načelni pokušaj usporedbe književnosti i zbilje očito "osuđen" na složene filozofske rasprave o tome što je to zapravo "prava zbilja".

Znanost o književnosti zato češće rabi i opet prilično neodređene pojmove kao "život" ili "stanje društvenog života", pa se tada u najširem smislu naziv "realizam" rabi za književnost koja svjesno i namjerno pokušava oponašati stvarnost, što će reći da nastoji opisati ljude, prirodu i događaje na takav način da se čitatelju čini kako to odgovara nekoj zamisli o tome kakav je zapravo svagdašnji život. U tom najširem smislu "realizam" zapravo znači nešto poput jednog općeg tipa oblikovanja književnosti, koji bi se onda mogao suprotstaviti drugom tipu, recimo romantizmu, ili pak drugom načinu, recimo stilizaciji. Očito je da je pri tome pojam realizma shvaćen kao izvanvremenski stil u povijesti književnosti od antike do danas, otprilike na sličan način kao što je to objašnjeno kada smo govorili o pojmovima

renesanse i baroka.

Za razliku od toga "najširega" pojma realizma, "najuži" pojam realizma određuje se opet dosta često kao književni pravac. To će reći da se pretpostavlja kako je jedan broj relevantnih književnika prihvatio načela određene poetike - što se može razabrati kako iz izravnih teorijskih napisa tako i iz načina na koji oni pišu - a takva poetika uglavnom shvaća oponašanje zbilje u smislu stanja društvenog života u određenom povijesnom vremenu. Ona, nadalje, zahtijeva da književnost, poput filozofije i znanosti, omogući određene spoznaje, da uzima teme uglavnom iz svagdašnjeg života, da podjednako tako bira obične ljude za likove, a što se tiče književne tehnike i književnih vrsta visoko cijeni prozni izraz bez pretjeranog ukrašavanja, i opsežan roman drži reprezentativnom književnom vrstom koja bi otprilike odgovarala ranijem junačkom epu. Takvo je "najuže" shvaćanje realizma danas ipak uglavnom napušteno, jer se pojam književnog pravca radije rabi za manje obuhvatne pojave, a načela poetike realizma zavladala su u toj mjeri književnošću otprilike od početka druge trećine devetnaestog stoljeća sve do osamdesetih, pa i devedesetih godina devetnaestog stoljeća u takvim razmjerima, i na takvom prostoru, da se povjesničari književnosti uglavnom slažu kako je pojam pravca za tu pojavu odveć uzak: realizam se uglavnom određuje ne kao pravac nego kao velika književna epoha između romantizma i modernizma.

Opisi te epohe tako se donekle mogu osloniti na poetiku realizma, shvaćenog kao književni pravac, no s vrlo važnom napomenom da se realizam kao književna epoha odnosi na dominirajuća načela oblikovanja svekolike književnosti u jednom duljem vremenskom razdoblju. Ipak, valja napomenuti da je i u takvom slučaju opis realizma kao velike književne epohe vrlo teško dosljedno provesti. Realizam je, naime, s jedne strane gledano, vrlo konzistentna epoha. Na širokom prostoru, koji čak prelazi okvire europskog kulturnog kruga, mogu se dosta lako prepoznati vrhunska književna djela, osobito romani, ali i novele, pa u nekoj mjeri i drame i epska poezija, jer je razlika kako prema romantizmu, tako i prema modernizmu uglavnom jasna. Roman realizma u širokom zahvatu opisuje pojedinca u krugu obitelji, porodice i društvenog sloja kojem pripada, temeljni je postupak oblikovanja naracija, karakter biva prepoznatljiv uglavnom prema svojim postupcima, a obično se i mijenja tijekom pripovijedanja koje se razvija kroz opsežnu, manje ili više razgranatu fabulu. Kraće prozne vrste pri tome bivaju nalik svojevrsnim "isječcima" iz romana, a biografije, memoari, eseji, pa i književna kritika slijede temeljnu funkciju namijenjenu književnosti: ona mora biti manje ili više kritička spoznaja problematike društvenog života, i to načelno takve kakvu nameće svagdašnji život.

Ipak, valja razabrati da u tom opisu poetike i književne tehnike realizma nema pravog mjesta za liriku. Danas se, naime, uglavnom svi slažu kako je zahtijevati od lirske poezije da u bilo kojem smislu oponaša zbilju ako već ne apsurdno, a ono krajnje nejasno i neodređeno. Tako se pri opisu velike epohe

realizma javlja neobičan paradoks: orijentiramo li se isključivo prema prozi i prihvatimo žanrovski sustav s visokim statusom romana, epoha se može do te mjere dobro opisati da su je mnogi povjesničari književnosti držali "posljednjom konzistentnom epohom" europske književnosti, što će reći posljednjom epohom u kojoj doista jasno prevladava jedan određeni stil i jedna jedinstvena poetika. Istovremeno, međutim, vrhunska poezija upravo u toj epohi - poput Baudelaireove, na primjer - naprosto se ne može opisati istim, pa čak ni sličnim pojmovima kojima opisujemo prozu; njoj, čini se, odgovara jedino onaj opis kojim se služimo kad pokušavamo odrediti iduću veliku književnu epohu, modernizam. Slučaj je tako htio da iste godine, 1857., bude objavljen glasoviti roman, Flaubertova *Gospođa Bovary*, koji svi drže uzorom romana realizma, i podjednako tako glasovita pjesnička zbirka, Baudelaireovi *Cvjetovi zla*, koju danas svi drže temeljnom zbirkom moderne poezije. Oba su djela optužena zbog nemorala, no dok je Flaubert oslobođen, Baudelaire je osuđen. Možda je tome dosta pridonio i vješt odvjetnik, no cijeli slučaj govori ponešto i o vladajućem raspoloženju, ali i o tome da nova poezija, koja nije odgovarala romantizmu, nije odgovarala ni onome što se shvaća kao realizam. Čini se tako da povjesničar književnosti mora zanemariti ili činjenicu da zapravo nema realističke poezije ili pak činjenicu da unutar epohe određene dominacijom romana poezija naprosto mora pripadati posve drugačijoj poetici, pa i shvaćanju svrhe književnosti i svjetonazoru.

Biva tako jasno da opća načela prema kojima se opisuju velike književne epohe teško mogu obuhvatiti jedinstvenom poetikom i neprijeporno prihvaćenim načelima književnog oblikovanja veća vremenska razdoblja. I realizam se, poput književne tehnike u svakoj drugoj književnoj epohi, postupno razvijao, postupno su prihvaćane nove književne konvencije, a jedino je možda novina što je publika prihvatila njegove konvencije kao prirodne načine na koje se može opisivati zbilja "kakva ona doista jest". Čini se tako da je uvjerljivost tih konvencija postala ne samo privlačna svim slojevima čitatelja toga doba nego da se ona uspjela održati sve do danas, i to na dva različita načina: s jedne strane takve su konvencije realističkog romana u velikoj mjeri obnavljali i vrhunski pisci sve do danas, a s druge su pak strane one postale gotovo neprijeporne u mnogim žanrovima trivijalne književnosti. Zahvaljujući tim konvencijama, realizam nije samo "prošla epoha"; oštro suprotstavljanje njegovim konvencijama, koje se tako često javljalo i obnavljalo u cijelom dvadesetom stoljeću, nikada ga nije dokraja uspjelo "prebaciti u prošlost".

Takva privlačnost književnih konvencija realizma po svoj se prilici može objasniti težnjom da se oponaša način kako prosječni čitatelj zamišlja da bi on sam mogao opisati vlastiti život. Dakako da je i ta težnja zapravo "usvojena", da je i ona na neki način "pounutrena" konvencija, dakako da ona ne može opisati zbilju pojedinog života "kakav on doista jest" - jer svi mislimo da bi naš život morao biti nalik romanu, a on je zapravo vrlo daleko od toga - ali

realizam je uspio privlačnost života uokviriti u tobožnji smisao, u sudbinu koja ima početak, sredinu i kraj, i koja se zbiva uvijek tako da sam "ja" manje ili više žrtva okolnosti, pa ako sam "pobjednik", onda je to moja zasluga, a ako sam "gubitnik" onda su za to krivi drugi. Takva shema, dakako, može biti i virtuozno izvedena, u nju se može mnogo toga "uklopiti", no realizmu valja priznati da je upravo na njezinom temelju uspostavio mogućnost da se svi dijelovi romana uključe u jedinstvenu cjelinu. Realizam je barem u vrhunskim ostvarenjima postigao ono što romantizmu uglavnom nije uspijevalo: uspostavio je vjerodostojnu priču kao svojevrsnu istinu ljudskog života.

Pri tome je, čini se, ključnu ulogu odigrala znanost, koja sve više prožima život obrazovanih slojeva pučanstva, a posljedice se koje, preko tehnike, posve jasno i nedvosmisleno razabiru u svagdašnjici. Činilo se da znanost načelno rješava problem spoznaje; ona patos otkrivenja, koje "nadahnutim pojedincima" omogućuje spoznaju konačne istine, zamjenjuje patosom istraživača koji postupno, strogom metodom, na nekom segmentu daje doprinos beskonačnom napredovanju u znanju i spoznaji. Otkrića prirodnih znanosti nesumnjivo su se potvrdila u zbiljskim dostignućima tehnike, a taj uzor počinju slijediti i sve ostale znanosti. Nevjerica u spekulativne sustave - u kojima je sve bilo protumačeno kao da smo razumjeli Božji plan stvaranja svijeta, ali ništa nije bilo zapravo objašnjeno - vodila je i književnost prema svojevrsnom raskidu s filozofijom: roman je postao gotovo neki suparnik filozofije, jer se činilo kako znanstvene teorije imaju sada premoć nad filozofskim sustavima. Darwinova teorija evolucije pri tome je možda najbolji primjer: ona je postala "novim modelom spoznaje". Prekinula je s tradicijom traženja konačne svrhe u svim pojavama i uspostavila je načelo strpljivog rada i skupljanja podataka, koji će na kraju dovesti do objašnjenja svega prirodnim uzrocima, takvog objašnjenja kakvo nikada neće biti konačno, ali će se moći dokazati i primijeniti u zbilji. Književnost je zato pokušala slijediti znanstvenu metodu, no kako ona nije znanost, pokušaj da se približi znanosti morao je voditi jedino do promjene u konvencijama i do nove hijerarhije žanrova. Kako je roman najviše nalik sustavnom izlaganju cjeline područja neke znanosti, on je postao i takvom vrstom kakva u najvećoj mjeri obuhvaća ono što spoznaja na nekom području može obuhvatiti. S obzirom na činjenicu da je književnost ipak i u smislu područja "obuhvatnija" od znanosti, romanopisac kao da je preuzeo ulogu mudraca u doba znanosti. Nastupilo je "doba romana".

A to će reći da narativne stihovane vrste više nikada neće dosegnuti raniji status. Roman je postao nasljednik epa, a novela će se i dalje razvijati, no oblikovat će se uglavnom "u sjeni romana", što će reći da će redovno djelovati kao fragment, istrgnut iz "pozadina" ljudske sudbine, shvaćene i oblikovane onako kako je shvaća i oblikuje roman. Drama će pri tome biti prisiljena na svojevrsno traganje za vlastitim smislom: tragedija, naime, ne može biti "realistična", jer svagdašnjica na pozornici ne može djelovati

"stvarno", a komedija pak nužno pretjerano naglašava tek jedan vid zbilje i odveć ovisi o jednom jedinom aspektu, aspektu s kojeg je sve komično. Lirika je nužno "ispala" iz obzora romana, pa je morala krenuti putovima koji su je vodili "izvan" konvencija realizma. Područje čiste subjektivnosti, naime, roman je teško mogao dokraja integrirati; njegova se temeljna struktura morala svoditi na fabulu, karakter i naraciju. Tek fabula je, naime, osiguravala cjelinu priče, a karakteri su bili zbiljski jedino ako se opisivalo što oni rade, a ne što misle sami o sebi i o drugima. Naracija je pak nužno bila pri tome vladajuća književna tehnika, jer je jedino ona mogla omogućiti da se roman ne "raspe" u međusobno nepovezane dijelove: sudbina se najbolje može jedino ispripovijedati, dakako ako se pretpostavlja da je karakter određen događajima i da je njegova sloboda uvijek uvjetovana okolnostima u kojima se našao i koje, unatoč svemu, ne može bitno izmijeniti.

Potražimo li tako preteče realizma jedino prema načelu oponašanja zbilje, morali bismo se vratiti u najmanju ruku do Homera; gotovo cjelokupna svjetska narativna književnost u najširem se smislu može shvatiti kao neki pokušaj opisivanja zbilje. Zbog toga tek uže shvaćene konvencije realističkog romana omogućuju da kao prvog autora koji je ostvario vrhunska umjetnička ostvarenja u smislu realizma označimo Stendhala (pravim imenom Henri Beyle, 1783-1842).

Stendhal je pisao i danas zanimljive eseje o glazbi, o slikarstvu i o fenomenu ljubavi, no svjetsku je slavu stekao s dva romana, *Crveno i crno* (*Le Rouge et Je noir*) i *Parmski kartuzijanski samostan* (*La Chartreuse de Parme*), te zbirkom novela *Talijanske kronike* (*Chroniques italiennes*).

Stendhalovi romani imaju zapravo još dosta romantične fabule: u njima ima fatalnih ljubavi, ubojstava, neobičnih obrata i složenih zapleta, a i glavni junaci često imaju romantičnu svijest o vlastitoj izuzetnosti, pa i određenu odlučnost u suprotstavljanju okolini. Ipak, njih ne pokreće neodređena čežnja, nego je njihov ideal naprosto sreća, a drže da je za nju presudan društveni uspjeh. Neki tragični "lom" kod svih njih nastupa kada se otkriva da se privatna sreća i javni uspjeh ne mogu uskladiti; njihove sudbine na kraju su uvijek nesretne i oni uvijek postaju žrtvama okolnosti.

Glavni junak romana *Crveno i crno*, Julien Sorel, tako se oduševljava Napoleonom, no kako je Napoleon poražen, odlučuje da vojska (crveno) njemu više nije obećavajuća perspektiva, pa se odlučuje za svećenstvo (crno), jer jedino u toj sredini može očekivati uspjeh, oslanjajući se na vlastite sposobnosti, budući da nije plemićkoga roda. Zapošljava se tako kod gradonačelnika Verrieresa kao kućni učitelj, i tu stupa u ljubavnu vezu s načelnikovom ženom, gospođom Renal, potaknut više potrebom da se na taj način potvrdi i da se osveti zbog podcjenjivanja okoline, nego pravom ljubavlju. Kada načelnik dozna za tu vezu, Julien mora napustiti učiteljsko mjesto, odlazi u vjersku školu, a na kraju dobiva mjesto tajnika bogatog i utjecajnog markiza De la Molea. Uspješno radi taj posao, a uskoro se u nj zaljubljuje markizova kći Mathilde, koja nagovori oca da odobri vjenčanje.

Markiz se ipak raspituje za prošlost budućeg zeta pučanina, pa dobiva i pismo od gospođe Renal, u kojem je Julien opisan kao njezin bivši ljubavnik koji koristi veze sa ženama jedino za napredak u karijeri. Markiz, dakako, tada ne dopušta vjenčanje, Julien pobjesni jer su mu srušene sve nade u uspjeh i sreću, pa puca u gospođu Renal. Premda je nije ubio, osuđen je na smrt zbog pokušaja ubojstva, gospođa Renal umire, ali ne od ranjavanja nego od tuge za Julienom, a Mathilde pokapa Julienovu glavu nakon giljotiniranja.

I glavni lik romana *Parmski kartuzijanski samostan*, Fabrice del Dongo, doživljava sličnu sudbinu. I on je upleten u ljubavne nevolje, ubio je u samoobrani pa je zatočen u tvrđavi, a na kraju se smrtno zaljubljuje u Cleliu, koja se zbog okolnosti zavjetovala da ga više nikada neće vidjeti. Fabrice je postao svećenik, popularan zbog pobožnosti i vatrenih propovijedi, ali se ipak noću sastaje s Clelijorn, ima s njom sina, no sin im umire kada su mu dvije godine, a nakon toga umire i Clelija. Fabrice je tako postigao javni uspjeh i položaj, ali je privatno skršen i povlači se u kartuzijanski samostan.

Usporedimo li Stendhalove romane s romanima romantizma, lako je uvidjeti da razlika nije toliko u sudbini likova koliko je u načinu njihove karakterizacije. Stendhal, naime, vješto prepleće objektivnog pripovjedača sa subjektivnom perspektivom likova, tako da su zbivanja, događaji i razmišljanja likova istovremeno "dvostruko osvijetljeni": čitatelju je omogućena identifikacija, ali je stalno prisutna i određena distanca. Sve je opisano sa stajališta jedne osobe i njezinog viđenja događaja u kojima ona sudjeluje zbog vlastitih odluka, ali u kojima je ona ipak i igračka nadređenim joj zbivanjima na koja ne može utjecati. Tako se Fabrice u *Parmskom kartuzijanskom samostanu*, na primjer, pridružuje Napoleonovoj vojsci u bitci kod Waterlooa, ali biva osumnjičen kao špijun, ostaje bez konja i sluge, a kada se nađe na bojnom polju, posve slučajno se pridružuje pratnji maršala Neya. Sama bitka, a osobito zbivanja u bitci, tako kao da su viđena "iznutra", pa je dovoljno usporediti bilo koji romantični opis bitke - ili bilo koji trivijalni spektakl o bitci sa Stendhalovirn opisom pa da se odmah uvidi u čemu je umjetnička nadmoć realizma: stvarna bitka za one koji u njoj sudjeluju sigurno nije ni u kojem slučaju nalik onome što vidimo u spektaklu.

Osim toga, Stendhalovi su romani unatoč dosta razrađenim fabulama čvrsto ujedinjeni jedinstvenim "životnim putom" glavnog lika, a ne samo on nego i svi ostali likovi djeluju "stvarno" zbog stalnih analiza vlastitih postupaka i stalnih dilema koje takve analize nužno prate. Oni su dosljedni jedino u potrazi za uspjehom i srećom, no ni u kojem slučaju nisu ni strogo "pozitivni" ni "negativni", nego uvijek naprosto kao da brane svoju osobnost onakvu kakvu imaju i kakvu žele održati, premda uglavnom uzalud.

Književnu tehniku kakvu je Stendhal tako već jasno zacrtao iskoristio je Honoré de Balzac (1799-1850) za ostvarenje golemog ciklusa, kojeg je nazvao *Ljudska komedija* (*Comédie humaine*). Taj ciklus podsjeća ne samo naslovom nego i izvedbom - a u mnogočemu i vrsnoćom - dakako na Danteovu *Božanstvenu komediju*. Da je "božanstvena" komedija sada postala

"ljudskom" posljedica je svega onoga što se zbilo u svjetskoj književnosti od srednjega vijeka do gotovo naših dana: stvarnost ljudskog života, koju je Dante našao u onostranosti i opisao u konačnoj sudbini svih pojedinaca, Balzac je pokušao obuhvatiti u ovostranosti životnih priča koje se nastavljaju i isprepleću unedogled.

Balzac je rođen u provinciji i pokušao se u Parizu probiti književnim radom, pišući romantične - danas bismo rekli "trivijalne" - pripovijetke i romane. Nije u tome osobito uspio, a tada se upuštao u sve vrste "poslovnih pothvata", u kojima je zaradio jedino takve dugove kakvih se nije uspio riješiti čitav život. Tada je neumorno, iscrpljujuće pisao, objavivši u dvadesetak godina devedesetak romana, više od četrdeset drama te niz pripovijesti i novela. I umro je - kažu neki kroničari - zbog iscrpljenosti i takvog života u kojem zbog dugova nije mogao niti trenutak predahnuti.

Kada je već napisao niz romana u kojima su se često ponavljali isti likovi, odlučio je da ih sve zajedno okupi u jedinstven ciklus, koji će zatim nadograđivati i upotpuniti, što mu, međutim, nije pošlo za rukom. Zamislio je da u golemom ciklusu obuhvati "sliku francuskog društva njegova doba" u cjelini, čak kao "sliku ljudskog života uopće", jer drži da roman obuhvaća gotovo sva područja ljudske djelatnosti: filozofiju, znanost, politiku, religiju, povijest i umjetnost. Prema zamisli, ciklus se dijelio na *Studije iz društvenog života*, *Filozofske studije* i *Analitičke studije*, pri čemu su prve opet podijeljene na šest "prizora", i to iz privatnog, provincijskog, pariškog, političkog, vojnog i seoskog života. Glavninu ostvarenog ipak čine tek romani i pripovijetke iz *Studija iz društvenog života*, od *Filozofskih studija* dovršena su samo 22 romana, a od *Analitičkih studija* od pet planiranih dovršen je samo jedan. Svojevrstan završetak ciklusa čine *Golicave priče* (*Les Contes drolatiques*) u kojima se priziva Rabelais, i koje vrhunskom ironijom, duhovitom erotikom i vješto izvedenim komičnim zapletima vjerojatno moraju upozoriti kako se ljudski život, sa svim svojim teškoćama i tragedijama, na kraju može shvatiti i kao velika komedija.

U tom golemom opusu teško je nabrojiti najbolja djela, jer se kritičari ne slažu u takvom izboru, a u promjenama ukusa naglašavaju se ponekad jedna djela, a ponekad druga, jer se ona unatoč jedinstvenoj zamisli međusobno i dosta razlikuju, kako tematikom, tako i stilom, pa i umjetničkom vrijednošću.

Čini se ipak da se s dosta visokim stupnjem suglasnosti najboljima drže *Otac Goriot* (*Le Père Goriot*), *Izgubljene iluzije* (*Illusions perdues*), *Eugénie Grandet*, *Ljiljan u dolu* (*Le Lys dans la valée*), *Sjaj i bijeda kurtizana* (*Splendeurs et misères des courtisanes*), *Rođakinja Bette* (*La Cousine Bette*), *Rođak Pons* (*Le Cousin Pons*) i *Seljaci* (*Les Paysans*), a suvremenim se čitateljima sviđaju i takozvane filozofske priče, *Šagrinska koža* (*La Peau de chagrin*), *Traženje apsolutnog* (*La Recherche de l'absolu*) i *Nepoznato remek-djelo* (*Le Chef-d'oeuvre inconnu*), zbog modernističkog uvođenja fantastike, kao i prštav humor i sveobuhvatna ironija *Golicavih priča*.

U *Predgovoru* ciklusa Balzac se poziva na analogiju između ljudskoga

društva i životinjskoga carstva. Dok se, naime, Dante mogao osloniti na sliku vječnog carstva Božje pravde, on, želi li opisati ljudski život u onome što on doista jest "sada i ovdje", mora prizvati prirodu. "Društvo je nalik prirodi" - kaže on - pa navodi kako se tipovi ljudi mogu usporediti sa životinjskim vrstama: "razlike između odvjetnika, svećenika, mornara, i trgovca, recimo, nalik su razlikama između vuka, lava, magarca, gavrana, ovce ..." Namjerava tako opisati "ljudsko carstvo" na isti način na koji prirodoslovlje opisuje "životinjsko carstvo", a pri tome valja zamijetiti kako drži da su ljudi prije svega određeni zanimanjem. U tome se, naime, ogleda novo stanje društvenog života: književnost je ranije uglavnom smatrala da su ljudi određeni staležima, pa zatim i osobnošću. Balzac pri tome ne zaboravlja osobnost - koju je tako odlučno zastupao romantizam - ali čini se uviđa da čovjeka njegovog vremena bitno određuje zanimanje. Svi ljudi teže za srećom - u tome se on slaže sa Stendhalom - i svi drže da je preduvjet sreće uspjeh u društvu, a taj je uspjeh čvrsto vezan s novcem: bogatstvo je vrijednost ako već ne samo po sebi, a ono kao preduvjet ugleda i uvažavanja, koje svatko traži na svojem "području"; seljak teži da postane bogati seljak, mornar da postane brodovlasnik, a i književnik se može "probiti" jedino ako se uspije "otrgnuti" od siromaštva. Ugled i uspjeh povezani su tako s priznanjem vlastite osobnosti, a ona ovisi zapravo o drugima, u biti o onima koji cijene jedino općepriznate ekonomske vrijednosti: novac je nenadmašna moć i njemu je sve podređeno. Sukob između "privatne sreće" i "javnog ugleda i uspjeha", dakako, pri tome postaje predmet Balzacovih analiza, no on je tako objektivan promatrač da ne može ne vidjeti kako će se u njegovo vrijeme i u njegovom društvu osobnost i privatna sreća uglavnom lako žrtvovati na "oltaru uspjeha".

Premda je dakle Balzac sklon opisati čovjeka kao "društvenu životinju", naglasak u cjelokupnoj *Ljudskoj komediji* neće biti na onome "životinjskome", nego na onome "društvenome". Njegovo pripovijedanje uobličuje sudbine pojedinaca unutar cjeline društvenog zbivanja: svatko ima svoje mjesto u zajednici i bori se za što viši položaj među drugima, pa je njegova osobna sudbina uvjetovana zbivanjima koja su nadređena i volji i moći pojedinaca. Pri tome Balzac ne želi opis cjeline života podrediti nekoj u pojmovnom sustavu izvedenoj filozofiji. On kao da kaže: želite li znati što je život, pogledajte dobro oko sebe; sve što se može znati o čovječanstvu samo su životi pojedinaca u njihovoj uzajamnoj povezanosti, u beskrajnoj isprepletenosti koja nije razumljiva ni iz kakva misaonog sustava; ljudi su naprosto takvi kakvi jesu u stalnom naporu da se nekako odrede, da prežive i da ostvare kakvu-takvu sreću u ne osobito razumno uređenoj društvenoj zajednici, u takvoj zajednici kakva se razvija bez ikakva pravog cilja i bez konačne svrhe. Tako se mudrost sastoji jedino u sposobnosti da cjelokupnu ljudsku bijedu i tragediju, uzaludnu trku za uspjehom i srećom, shvatimo kao nešto relativno. Humor *Golicavih priča* tako kao da umanjuje težinu upropaštenih ljudskih sudbina i gorčinu tolikih brojnih primjera da najbolji u

općoj "komediji svijeta" redovno prolaze najgore.

U tehnici oblikovanja, Balzac još dosta toga duguje romantizmu. Nisu mu strane fatalne ljubavi, složeni zapleti, umorstva i dvoboji, donekle čak demonski kriminalci, pa ponekad i naglašena osjećajnost u nekih likova i u nekim situacijama. Tako glasoviti roman *Otac Goriot* duguje uspjeh i zanimljivoj fabuli koja prati pokušaj provincijalca Eugenea de Rastignaca da se probije u visoko društvo Pariza. Poput Stendhalovih junaka i Rastignac se upleće u ljubavne zgode i nezgode, a užasnut je zbog ponude bivšeg robijaša Vautrina da ubije brata djevojke kojoj se udvara, kako bi osigurao veliko nasljedstvo. Sentimentalno je ocrtan lik naslovnog junaka Goriota, koji živi u pansionu u kojem i Rastignac, a kojeg posjećuju kćeri jedino da izmame od njega novac, stideći ga se kao pučanina, budući da se kreću u društvu aristokracije. Goriot na kraju umire sâm, jedino ga u posljednjim trenucima njeguju Rastignac i student medicine Bianchot, koji mu na kraju plaćaju i pogreb. Na pogrebu se nijedna od njegovih kćeri i ne pojavi. Rastignac je zgrožen takvim ponašanjem svih u svojoj pariškoj okolini, no unatoč mržnji i preziru ne napušta ga želja da se pod svaku cijenu probije u visoko društvo.

Izuzetna je Balzacova vještina u stvaranju atmosfere i u opisima koji neizravno upućuju kako na karakterizaciju pojedinih likova tako i cjelokupne sredine, što dovodi i do slike društva u cjelini. On voli detalje pa su, iako nije vrstan stilist, njegovi romani izuzetno uvjerljivi; on gotovo neprimjetno "uvlači" čitatelja u imaginarni svijet, koji zbog njegova umijeća pripovijedanja kao da biva stvarniji od zbiljskog svijeta. Anegdota o njemu, koja kaže da je u nekom razgovoru s prijateljima o tekućim događajima izjavio: "No, vratimo se stvarnosti, što će biti s mojim likom u romanu ..." doista pogađa bit njegova stvaralaštva: on je uspio oblikovati čitav jedan svijet, s toliko detalja i pojedinosti da djeluje poput zbiljskoga svijeta, jer zaboravljamo kako je riječ tek o jednoj mogućoj konvenciji pripovijedanja. Svojevrsna "istinitost" njegovih likova tako je u karakterizaciji koja slijedi postupke kojima se služimo u svagdašnjem naklapanju i ogovaranju, no on ih uspijeva "podići" na razinu umjetničkog oblikovanja; likovi kao da "oživljavaju" u čitateljevoj mašti i dobivaju takvu uvjerljivost kakvu svagdašnje pripovijedanje nikada ne uspijeva postići.

Balzacova *Ljudska komedija* ipak je u nekom najširem smislu i svojevrsno ostvarenje romantičarske težnje za univerzalnošću. Ona se jedino odrekla božanskog i demonskog, a napustila je i zamisao nove mitologije, no ona je nenadmašno obuhvatila zbilju svagdašnjice, pretvorivši znanstvenu metodičnost u opisivanju i analizi u nešto što je doduše nalik mitu, ali bez transcendencije. Pri tome se ipak nije mogla odreći iluzije o svemoći književnosti, pa je dokraja domišljenu tehniku romana realizma ostvario tek kasnije Gustave Flaubert (1821-1880). Tek je, naime, njegov roman *Gospođa Bovary* (*Madame Bovary*) nepremašeni uzorak onog i onakvog romana kakvog je realizam shvatio kao vrhunsko dostignuće cjelokupne književnosti.

Flaubert je napisao *Gospođu Bovary* potaknut nekim novinskim člankom o

samoubojstvu mlade žene, što su realisti držali još jednim izravnim dokazom kako uspjela književnost mora svoju građu uzeti izravno iz zbilje. Roman zapravo opisuje sudbinu dva glavna lika: Charlesa Bovaryja i njegove supruge Emme. Radnja u sižeu uglavnom slijedi fabulu: događaji su opisani onim redom kojim su se zbivali, i to tako da se objektivni pripovjedač suzdržava od bilo kakvih vlastitih komentara, a misli i osjećaji likova donose se u "slobodnom neupravnom govoru". Priča najprije slijedi život Charlesa, od dječaštva do završetka studija medicine, liječničke prakse u gradiću Tostesu, braka u kojem mu žena doskora umre i susreta sa znatno mlađom Emmom. Emma je osjećajna djevojka koja čita romantične romane i njima se oduševljava, a trebala je postati redovnica, no napustila je samostan. Udala se za Charlesa jednostavno zato što joj se on udvarao, a drugih udvarača nije bilo. Ubrzo joj je muž, nemaštovit i samozadovoljan u prosječnosti provincijskog života, dosadio i postao sve odbojniji. Jedini događaj u njenom životu bio je bal kod grofa Andervilliersa, koji je pobudio njezine snove o sjaju i raskoši, a kako je to bilo neostvarivo, sve je više zapadala u melankoliju. Charles se zato s njom odseli u nešto veći gradić Yonville, oni dobivaju i kćer, no raspoloženje Emme se ne popravlja. Beznadna dosada vodi je u zagrljaj ljubavnika, no on uskoro odlazi u Pariz. Emma nalazi novog ljubavnika, a mjesni ljekarnik Homais nagovara Charlesa da se prihvati složene operacije, kako bi se proslavio i time raspoložio Emmu. Operacija završava katastrofom: pacijentu moraju odrezati nogu, Charles je sve više potišten, a Emma odluči pobjeći s novim ljubavnikom. Uvelike se zadužuje, a ljubavnik je ostavlja na dan kada su trebali pobjeći. Pokušava zatim naći utočište u vjeri, no nato susreće prvog ljubavnika, pa se zbog sastanaka s njime još više zadužuje, a on postaje prema njoj sve ravnodušniji. Očajna zbog dugova i razočarana u ljubavima otruje se i umire u strašnim mukama. Charles nakon njezine smrti otkriva nevjeru i dugove pa i pisma iz kojih razabire kako je njezini ljubavnici uopće nisu voljeli. Skršen, i on uskoro umire, a kćerka Berthe odlazi siromašnoj tetki koja je šalje na rad u tvornicu. Jedino ljekarnik Homais - koji je ocrtan kao ambiciozni pokvarenjak - dobiva legiju časti.

Takva je fabula izuzetno vješto vođena, pripovijedanje događaja izvrsno služi karakterizaciji likova, a sve se epizode uklapaju u cjelinu: ništa nije suvišno, sve je podređeno jedinstvenom opisu likova u provincijskoj sredini i njihovim naporima da u takvom životu nađu neki smisao. Dominiraju, dakako, Emmin lik i sudbina: njezinu su osjećajnost i prirodnu želju da živi zanimljivim i ispunjenim životom potakli romani, pa je sukob književnih ideala sa zbiljom doveo do strašnih posljedica; tko ne može prihvatiti sumorno životarenje u svagdašnjici, u najmanju će ruku postati prijestupnik, ako nema snage da postane genij ili zločinac. Charles je zadovoljan besmislenim trajanjem, no kriza u privatnom životu tjera ga da se precijeni, pa gubi i ono malo što je imao. Jedino pokvarenjaci uspijevaju izvući iz dosade života ponešto sebičnog zadovoljstva: uživaju u erotici i hrane se

sitnim ambicijama. Svatko tko pokuša izaći iz načina "kako se već živi" ovako ili onako mora stradati. Emma je pri tome najokrutnije kažnjena: opis njezina umiranja spada u najjezovitije opise u svjetskoj književnosti, osobito i zbog distancirane objektivnosti kojom se prati u detaljima. Možda valja napomenuti da je upravo to "spasilo" Flaubertov roman od tada još uvelike moralističkog javnog mnijenja i suda: Flaubertov je branitelj obranu zasnovao upravo na tome da je nevjerna i lakomislena žena kažnjena kako zaslužuje. Književna je kritika, međutim, upozorila da u Flaubertovu romanu nema odveć moralizma: Emma nije ni u kojem slučaju naprosto moralno negativan lik. Štoviše, u njoj se skriva i nešto od veličine Don Quijotea. Flaubert je tako možda upravo zato izjavio:
"Emma Bovary - to sam ja!"

Flaubertov je roman uzor romana realizma i zbog odmjerenog konciznog i vrsnog stila kojim uspijeva dočarati neku razornu koroziju vremena u kojem se ništa sudbinsko ne može dogoditi - a sve što se dogodi jedino je osujećivanje - koroziju koja postupno ali sigurno nagriza sve ideale da bi na kraju sve živote pretvorila u ruševine. U sukobu pojedinca sa sredinom, pojedinac je uvijek gubitnik - to je, čini se, neka vrsta stalne poruke realističkog romana. A što je taj pojedinac gotovo u pravilu osjećajna žena, svjedoči vjerojatno kako o određenoj književnoj konvenciji, tako i o razumijevanju povijesnih odnosa među spolovima, odnosno shvaćanju koje se karakteristike pripisuju muškarcu, a koje ženi.

Ostala Flaubertova djela nisu tako uzorno realistična kao *Gospođa Bovary*. Najbliži su tome *Sentimentalni odgoj* (*L'Éducation sentimentale*), *Jednostavno srce* (*Un Coeur simple*) i *Bouvard i Pécuchet*, a *Salambo* (*Salammbô*) je vrstan povijesni roman o staroj Kartagi, no u smislu književne tehnike gotovo suprotan *Gospođi Bovary* - zanosan, slikovit i romantičan. Današnjoj publici vrlo je zanimljivo *Iskušenje sv. Antuna* (*La Tentation de Saint Antoine*), koje je u svoje doba doživljeno kao odveć egzaltirani romantizam, no danas se čita poput mnogih drugih modernističkih djela.

Premda se zato čini da je Flaubertov opus vrlo raznolik, te kao da pripada istodobno raznim književnim epohama, valja napomenuti da *Gospođa Bovary*, premda uzorak romana realizma, zbog kultiviranog stila i težnje za virtuoznošću u izrazu, i nije daleko od onih ideala kojima će težiti modernizam. Razlika između utemeljitelja modernizma Baudelairea i uzornog realista Flauberta možda zato i nije tako velika kako se to činilo njihovim suvremenicima: i jedan i drugi traže da se svrha književnosti pronađe u njoj samoj. Jedino što je opisana stvarnost u *Gospođi Bovary* doista nalik zbilji, no ostaje otvoreno pitanje bi li Flaubert stavio naglasak na način opisivanja ili na ono što je opisano.

U engleskoj književnosti, međutim, realizam se razvijao nešto drugačije nego što bijaše slučaj u francuskoj književnosti, jer se dobrim dijelom oslanjao na tradiciju sentimentalnog, ali i humoristična-satiričnog romana osamnaestog stoljeća. Tako romani najglasovitijeg predstavnika engleskog

realizma Charlesa Dickensa (1812-1870) nisu baš odveć nalik *Gospođi Bovary*, premda ih od romantizma razlikuje sklonost prema "malim ljudima", i premda je u njima ponekad prisutno nešto od Balzacova pokušaja da se obuhvati cjelina društvenog života u opisu galerije raznovrsnih tipova i u spletovima "životnih priča". Neki "dug romantizmu" ipak se osjeća u Dickensovom naglašavanju socijalne problematike, s rješenjima koja su više nalik onima u jadnicima nego onima kakve su cijenili realisti.

Dickens je rođen u siromašnoj činovničkoj obitelji, upoznao je već kao dijete težinu tvorničkog rada, a kao odvjetnički pisar i parlamentarni izvjestitelj imao je mnogo prilike upoznati se sa životom svih društvenih slojeva u slavnom razdoblju engleske povijesti, nazvanom prema kraljici Viktoriji "viktorijanskim dobom". Proslavio se humorističkim romanom *Posmrtni spisi Pickwickova kluba* (*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*), a nakon toga se potpuno posvetio književnom radu, ostvarivši neumornom energijom i radinošću golem opus, napisavši brojne pripovijetke i romane, od kojih su slavu koja je prešla granice Engleske osobito stekli *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Sumorna kuća* (*Bleak House*), *Dombey i sin* (*Dombey and Son*), *David Copperfield* i *Velika iščekivanja* (*Great Expectations*).

Dickens je vješt pripovjedač, njegove često složene i zapletene fabule lako je pratiti i one uglavnom sretno završavaju, pa je tako *Oliver Twist* jedna od svjetski najpoznatijih knjiga za djecu. Glavna je odlika njegova stvaralaštva ipak u živim, često i živopisnim likovima, ocrtanim s ponekad i ganutljivom sućuti, ali vrlo često i s blagim humorom koji ublažava patetiku. Likovi su doduše dobrodušni i plemeniti ili su. pak zlikovci i ništarije, no obično imaju i neku karakterističnu osobinu koja ih čini donekle groteskima ako su zli, a ako su "dobričine", nisu idealizirani. Tako je Pickwick, iz Dickensova prvog važnog djela, gotovo nalik Don Quijoteu koji se našao u svagdašnjim okolnostima, a njegov sluga, Sam Weller, spašava svojega gospodara iz nezgoda kao Sancho Panza svojega u Cervantesovom romanu. U drugim njegovim djelima humor nije tako stalno prisutan, ali se često javlja u opisima pojedinih zgoda, nekih sredina i nekih likova. Najčešće ipak prevladava osjećajan ton, osobito ton sućuti s djecom, prepuštenoj siromaštvu, iskorištavanju i ulici koja ih neminovno vodi u kriminal. Opisujući sudbinu siromašne djece Dickens je uspio izuzetno dojmljivim primjerima upozoriti na naličje gospodarskog uspjeha Engleske. Engleska je tada, naime, privredno najrazvijenija država, ona se brzo industrijalizira i stvara svjetski imperij, pa okrutnost procesa u kojem se stanovništvo počinje radikalno dijeliti na bogate posjednike i siromašne radnike nigdje ne dobiva tako drastične posljedice kao u toliko čestoj prisili djece da zarađuju za život prije nego što odrastu. Čini se da Dickens tako u neku ruku želi igrati i ulogu socijalnog reformatora: njegovi romani u tom smislu odgovaraju temeljnim zahtjevima realizma prema kojima književnost mora upozoriti na nezadovoljavajuće stanje društvenog života.

Kritika uglavnom drži da je sklonost prema sentimentalnosti i melodramatskim zapletima Dickens uspio prevladati u dva romana koji su i najuspjeliji kao kompozicijske cjeline: *David Copperfield* i *Velika iščekivanja*. Oba opisuju proces odrastanja, odnosno teškoće s kojima se susreće pojedinac koji želi postići vlastitu osobnost u sredini koja takvu osobnost ako već ne sprječava, a ono u svakom slučaju odveć ne cijeni. Opis Davidova naukovanja iz prvog romana ima pri tome mnogo autobiografskih crta, pa mu i to daje neku prisnost izlaganja, a dirljiva priča o siromašnom dječaku Pipu i njegovom nepoznatom, bogatom zaštitniku, koji je zapravo odbjegli robijaš, u *Velikim iščekivanjima*, vještim oblikovanjem likova i skladnom kompozicijom prerasta u vjerodostojan i dojmljiv opis razočaranja i svojevrsnog otrežnjenja mladog čovjeka, koji poput Rastignaca - želi uspjeti, a susreće se s podcjenjivanjem ljudskih i precjenjivanjem statusnih vrijednosti. Taj je roman, osim toga, zanimljiv i u smislu književne tehnike, jer pripada takozvanom memoarskom romanu, pisanom u prvome licu, u kojem se ostarjeli čovjek, Pip, sjeća vlastitog života i pripovijeda ga na takav način da to izaziva znatiželju čitatelja. On, naime, jedino u slutnjama i naznakama daje neke nagovještaje onoga što će se u daljem tijeku fabule zbivati.

Drugi velikan engleskog realizma, William Makepeace Thackeray (1811-1863), duguje još više nego Dickens tradiciji satiričnih romana osamnaestog stoljeća, no redovno ga svrstavaju u realiste zbog izravno izraženog odbojnog stava prema romantičarima, kao i zbog iscrpnih i vrlo vještih opisa mnogih likova i uspjelih analiza njihovih složenih odnosa. Thackeray je rođen u Indiji, školovao se najprije u Engleskoj, pa neko vrijeme u Parizu i Weimaru, a zatim je radio kao novinar i objavljivao brojne članke i uspjele karikature. Sklonost prema karikaturi prisutna je tako u njegovoj knjizi skica i eseja *Knjiga snobova* (*The Book of Snobs*), u kojoj se britkom satirom izruguje engleskom visokom društvu. A to će društvo biti predmet njegove ironije i oštre kritike i u većini njegovih kasnijih romana, od kojih su svjetsku slavu stekli osobito *Sajam taštine* (*Vanity Fair*) i *Povijest Henrya Esmonda* (*The History of Henry Esmond*). Taj je drugi roman svojedobno bio izuzetno cijenjen i zapažen kao pokušaj gotovo znanstveno točnog opisa određene povijesne pozadine, te stila zbog stila koji se uspjelo prilagodio načinu izražavanja i duhu osamnaestog stoljeća. Ipak, tek *Sajam taštine* drži se vrhunskim postignućem engleskog, pa uvelike i svjetskog realizma.

Taj roman prati uglavnom sudbine dviju glavnih junakinja, siromašne, lukave i podle Rebecce (zovu je Becky) i naivne, dobre, bezazlene, ali ne i odveć oštroumne Amelije. Opreka njihovih karaktera stalno se ocrtava u njihovim ljubavima i u svemu što proživljavaju: Amelija teži k smirenom životu, obitelji i porodici, a Becky društvenom usponu, životu u raskoši i osobnoj dobrobiti uz svaku cijenu. Život, međutim, nije poštedio ni jednu ni drugu: Becky završava u kriminalu, a Amelija u tjeskobnom razočaranju ulazi

u drugi brak - nakon smrti prvog supruga - od kojeg ništa osobito ne može očekivati. Fabula je ispričana u perspektivi sveznajućeg pripovjedača, koji često i komentira postupke likova; njegov je stav pri tome zapravo ironičan i krajnje kritičan prema sredinama u kojima se junakinje kreću. Svi su ostali likovi ocrtani uglavnom u odnosima koje imaju s glavnim junakinjama. Zanimljivo je, a donekle i karakteristično za realizam, što sebična i podla Becky zapravo svojom neuništivom samoživošću i energijom u neku ruku zasjenjuje kreposnu Ameliju, pa unatoč svemu i ne djeluje kao "negativna osoba". Sredine i događaji opisani su nekim gotovo epskim zamahom, a opće raspoloženje, čini se, kao da je prožeta uvjerenjem kako je zlo neiskorjenjivo, kako poroci i nemoral vladaju svijetom i kako se protiv toga možemo boriti jedino satirom i ironijom.

Takvo raspoloženje, međutim, kakvo dominira velikim dijelom engleskog i francuskog realizma, nije značajka i ruskog realizma. Ruska književnost, koja takoreći "na velika vrata" ulazi u svjetsku književnost upravo u tom razdoblju, služit će se, doduše, nerijetko ironijom, još češće satirom, no u njoj se gotovo uvijek osjeća i uvjerenje da upravo ona sama može promijeniti svijet. Ruski realizam tako kao da duguje romantizmu svojevrsnu samosvijest i zamisao da književnost može biti toliko sveobuhvatna da u sebe uključi gotovo sve što se tiče stvarnih ljudskih sudbina. Ona duguje romantizmu često i demonske likove, pa i tehniku rječitog izlaganja sukoba strasti, a duguje i zaplete koji zbog toga nastaju i često su čak i odveć složeni. Ipak, za razliku od romantizma, ruski realizam vrhunskom književnom vrstom drži roman, pa u njegovom žanrovskom sustavu umjetnička proza zamjenjuje raniji položaj poezije; kao da se pretpostavlja kako se jedino velikim proznim oblikom može obuhvatiti cjelina života. Tako će književnost ruskog realizma preuzeti temeljne postupke koji su najbliže francuskom realizmu. A u tome, dakako, ima i posve izravnih utjecaja: rusko plemstvo govori francuski i njegovo obrazovanje uvelike se temelji na francuskoj književnosti i kulturi toga vremena.

Temeljna je značajka ruskoga realizma ipak raspoloženje svojstveno upravo ruskim intelektualcima, a ono se vjerojatno oslanja kako na duboku opreku između plemstva i naroda, opreku koja intelektualnu elitu upućuje na spoznaju "da tako dalje ne može", s jedne strane, tako i na autohtonu narodnu tradiciju, koja je prožeta uvjerenjem o posebnosti ruskog načina života i ruskog mišljenja i osjećanja, s druge strane. Možda će upravo i zbog toga ruski roman stalno prožimati atmosfera neke napetosti, nekog gotovo mitskog očekivanja mogućeg "smaka svijeta", kao i gotovo prisilna predodžba o tome da vlastite ideje i spoznaje o konačnim istinama moramo provesti u život, da ih moramo uz svaku cijenu ostvariti i da sve ovisi o tome kako ćemo, hoćemo li uopće, vlastita stajališta o životu i svijetu doista i "proživjeti".

"Ocem ruskog realizma" - premda bi se tome moglo dodati i modernizma - najčešće se smatra Nikolaj Vasiljevič Gogolj (1802-1852). "Svi smo mi izašli iz Gogoljeve kabanice", navodno je - prema legendi - rekao Dostojevski

poigravši se nazivom novele *Kabanica* (*Šinel'*), koja u ruskoj književnosti čini gotovo neku vrstu uzorka daljnjeg književnog oblikovanja, zbog naracije nalik usmenom pripovijedanju, jednostavne fabule, humora koji prelazi u grotesku, te lika sitnog činovnika Akakija Akakijeviča, koji je postao legendarnim tipom gotovo cjelokupne ruske književnosti.

Gogolj je bio sitan ukrajinski vlastelin, a zatim činovnik u Petrogradu. Potkraj života odrekao se svih svojih djela, jer je zapao u pravoslavni misticizam, a umro je poremećena uma. Napisao je i vrstan romantičarski roman *Taras Buljba*, s temom o borbi Kozaka protiv poljske vlastele u šesnaestom stoljeću, a duhom romantizma odišu mu i prve novele, s najčešćim motivima iz ukrajinske narodne predaje. Najbolje i najglasovitije su mu, međutim, novele iz petrogradskog života - kojima pripada i *Kabanica* - a u kojima dolazi do izražaja izrazit smisao za opise detalja, živopisni likovi "malih ljudi", te humor koji ponekad prelazi u grotesknu hiperboliku, što ih čini pretečama moderne fantastike. Uz te novele glasovita mu je i komedija *Revizor*, koju kritika drži prvim realističkim scenskim djelom u ruskoj književnosti. Ta se komedija i danas s uspjehom izvodi na svim svjetskim pozornicama, jer je u njoj izvrsno proveden jednostavan zaplet o dolasku lažnog revizora u mali kotarski gradić, oko čega se pletu smiješne scene te se zrcale osobine provincijskih činovnika, njihov strah pred "vlašću" i njihovi uzajamni odnosi, ispunjeni podmetanjem, međusobnim podvalama i poniznošću pred nadređenima. Kao početak ruskog realističkog romana, pak, povijest književnosti redovno navodi njegov opsežni nedovršeni roman *Mrtve duše* (*Mertvye duši*).

Tema je tog romana bizarna: glavni junak, Pavel Ivanovič Čičikov, dolazi na zamisao da se obogati tako što će od bogatih zemljoposjednika jeftino kupovati popise umrlih seljaka, na koje su oni morali plaćati porez, jer se takav porez određivao tek prilikom svakog popisa stanovništva. Čičikov je zamislio da kupnjom takvih "mrtvih duša" stekne hipoteku na koju bi podigao bankovni zajam. On zato obilazi Rusiju nastojeći ljubaznim ophođenjem s vlastelinima steći njihovo povjerenje, kako bi mu prodali popise mrtvih kmetova što jeftinije. To mu uglavnom i uspijeva, sve dok se ne zaplete u neprilična udvaranja što onda izazove tračeve i postavljanje pitanja: tko je on zapravo? Neki ga se boje kao mogućeg izaslanika vlasti, a drugi ga optužuju kao kriminalca. Priča pri tome nema pravog završetka, jer je Gogolj roman htio nastaviti, ali za vrsnoću njegove književne obrade to čak i nije od odlučujućeg značenja: uspjeh romana zapravo se svodi na izvrsne portrete ruskih veleposjednika i sjajne opise njihova života i shvaćanja. Važna je pri tome i književna tehnika karikature, jer se o beznačajnim motivima i zbivanjima piše gotovo uzvišenim, patetičnim stilom, a usporedbe ljudi s predmetima i životinjama - prisutne osobito u imenima likova - prevladavajućem satiričnom tonu dodaju nešto od grotesknog izobličavanja, pri čemu se ipak nikad ne gubi dojam uvjerljivosti.

Drugi je svjetski poznati pisac ruskog realizma Ivan Sergejevič Turgenjev

(1818-1883). Kao imućan plemić proveo je velik dio života u Francuskoj i u Njemačkoj, družeći se s glasovitim piscima tih sredina. Slavu je stekao već zbirkom lirski intoniranih pripovijedaka *Lovčevi zapisi* (*Zapiski ohotnika*), a kasnije je napisao cijeli niz romana, od kojih su najpoznatiji *Rudin*, *Plemićko gnijezdo* (*Dvorjanskoe gnezdo*), *U predvečerje* (*Nakanue*), *Dim* (*Dym*), *Novina* (*Nov'*) te brojne novele i elegične, filozofski intonirane crtice *Pjesme u prozi* (*Stihotvorenija v proze*). U romanima je najčešća tematika odnos europski obrazovanih intelektualaca prema zaostalom feudalizmu njihove zemlje, kao i s time često povezan sukob generacija. Kritika zato njegovim najboljim djelom uglavnom drži roman *Očevi i djeca* (*Otcy i deti*).

U tom kraćem romanu dominira lik Bazarova. On je student medicine, oduševljen je prirodnim znanostima, racionalan je, radin i energičan, a uvjereni je "nihilist". Takav tip je svojevrsna evolucija romantičnog "suvišnog čovjeka"; "nihilizam" u tadanjoj ruskoj književnosti i književnoj kritici označuje radikalno osporavanje ustaljenih vrijednosti i svojevrsni "pozitivizam" koji se oslanja na znanost i ne priznaje tradicionalna uporišta ruske kulture u religiji, u nacionalnoj umjetnosti i nacionalnoj povijesti. Fabula je dosta jednostavna: Bazarov odlazi na ljetovanje s prijateljem Arkadijem Kirsanovim, dolazi tamo u sukob s nazorima njegove obitelji, pa taj sukob završava i dvobojem. Tada odlazi k roditeljima, koji mu se dive i koji ga obožavaju, ali njegova uvjerenja naprosto ne mogu razumjeti. Materijalist i pozitivist koji stalno naglašava kako prezire osjećajnost, međutim, smrtno se zaljubljuje u plemkinju Odincovu. Ne može vladati vlastitim osjećajima, ne smiruje se razapet između ljubavi i uvjerenja, slučajno se na kraju zarazi i umire od banalne infekcije, proglasivši na samrti sam sebe "suvišnim čovjekom".

Karakter je Bazarova ocrtan sa simpatijama, a najbolji su dijelovi romana dijalozi koje on vodi u različitim prilikama s umjerenim ili radikalnim protivnicima. Završetak upozorava na jedan od temeljnih problema kojim će se gotovo opsesivno baviti ruska književnost: simpatični i jaki karakteri drže da treba živjeti prema vlastitim nazorima, no u tom pokušaju stradavaju jer zapravo nisu onakvi kakvima sami sebe zamišljaju i kakvi žele biti. Ti karakteri ideje žele provesti u život; oni žive s idejama i za ideje, no život sam uvijek se na kraju pokazuje složenijim od bilo kakva "idejnog nacrta":.

A upravo je tu tematiku doveo do nenadmašenog umjetničkog oblikovanja Fjodor Mihajlovič Dostojevski (1825-1881), uz Tolstoja najglasovitiji ruski pisac uopće, a prema širini i značenju utjecaja, osobito u modernizmu, svjetski pisac koji se može mjeriti sa Cervantesom ili Shakespeareom.

Dostojevski je bio profesionalni pisac i publicist. Zbog sudjelovanja u radu jednog utopijsko-socijalističkog kružoka osuđen je na smrt, pomilovan tek na stratištu i prognan u Sibir, gdje je proveo na robiji deset godina. Kad se vratio s robije, promijenio je nazore. U publicistici je branio konzervativni carizam, oslanjajući se na pravoslavlje i svojevrsni "ruski mesijanizam": Moskva treba zamijeniti Rim, jer je katoličanstvo iznevjerilo izvorne kršćanske vrijednosti.

Kritizirao je Zapad i njegovu "svjetovnu civilizaciju", no posjećivao je često njemačka lječilišta - bolovao je od epilepsije - ali i kockarnice, a dobro je poznavao osobito francusku i njemačku književnost, što se može razabrati i u njegovim djelima. Čitavog života bio je duboko religiozan. Napisao je brojne romane i pripovijetke, započevši djelima s naglašenom socijalnom problematikom, kao *Bijedni ljudi* (*Bednye ljudi*) i *Poniženi i uvrijeđeni* (*Unižennye i oskorblenne*), a svjetsku je slavu stekao romanima *Zločin i kazna* (*Prestuplenie i nakazanie*), *Idiot*, *Bjesovi* (*Besy*), *Mladić* (*Podrostok*) i *Braća Karamazovi* (*Brat'ja Karamazovy*).

Široj publici najpoznatiji je roman *Zločin i kazna*. U njemu se glavni junak, siromašni student medicine Rodion Romanovič Raskoljnikov zanosi suvremenim idejama o socijalnoj pravdi i "velikim ljudima", pa postupno stvara neku vrstu vlastitog svjetonazora, kojeg je okosnica da je krajnja nepravda što brojni beskorisni pokvarenjaci dobro žive u bogatstvu, a vrijedne ljude ubija bijeda, ne omogućujući im da razviju svoje sposobnosti. Pravosuđe tako osuđuje sitne zločine, a povijest slavi ljude poput Napoleona, koji su bez oklijevanja slali tisuće ljudi u smrt. Opsjednut takvim razmišljanjima, Raskoljnikov zaključuje kako će sam sebe iskušati: ubit će staru lihvarku Alonjinu, potvrdit će se time kao osoba koja stoji iznad običnih nepravednih zakona, a ugrabljenim novcem osigurat će školovanje i čovjeka dostojnu budućnost, u kojoj će moći ostvariti i visoke ideale života ispunjenog zalaganjem za prave humanističke vrijednosti.

Nakon mnogih mučnih razmišljanja i borbe sa samim sobom, pri čemu zapada u neku vrstu groznice, ostvari svoj naum: ubije sjekirom lihvarku, no pri tome se odjednom pojavljuje njena polusestra pa ubije i nju. Hvata ga panika, zaboravlja tražiti novac, pa uzima tek neke sitnice i bježi.

Istovremeno čitatelj upoznaje i Raskoljnikovljevu majku i sestru Dunju koju je pokušao zavesti Svidrigajlov kod kojeg je radila kao dadilja, pa se ona sada namjerava udati za novog prosca Lužina. Raskoljnikov se, međutim, posvađa s Lužinom, Dunja zato otklanja njegovu ponudu, no pojavljuje se opet Svidrigajlov, kojem je umrla žena pod sumnjivim okolnostima, i on nudi Dunji novac kojim bi mogla omogućiti Raskoljnikovljevo školovanje. Zbog Raskoljnikovljeva oštrog protivljenja, Dunja odbija i takvu ponudu, a rađa se i ljubav između nje i Raskoljnikovljeva dobrodušnog prijatelja Razumihina.

U međuvremenu Raskoljnikov upoznaje Sonju Marmeladovu, kći nezaposlenog službenika s kojim se slučajno upoznao, i saznaje njezinu priču: morala se prostituirati da prehrani oca i nejaku braću. Zaplet se, međutim, pojačava kad Raskoljnikova zovu na policiju zbog nekog starog duga, a on pada u nesvijest, pa istražitelj, Porfirij Petrovič, počinje sumnjati da je on ubio lihvarku. U toj napetosti Raskoljnikov sve teže podnosi teret savjesti, pa se na kraju povjeri Sonji, koja ga nagovara da prizna zločin i prihvati patnju pokajanja. Priznanje čuje Svidrigajlov, koji je iznajmio stan do Sonjinog, pa on time ucjenjuje Dunju da se pristane s njim vjenčati. Dunja u ogorčenju i bijesu puca u Svidrigajlova, kojeg metak samo okrzne, a ona nema hrabrosti

ponovno pucati. Svidrigajlov tada uviđa da je nikada neće dobiti, uzima joj revolver iz ruke i sam se ubije. Raskoljnikov nakon tih događaja odlazi na policiju i priznaje ubojstva. Osuđen je na robiju u Sibiru, a Sonja ga prati u dubokom uvjerenju i nadi da će se prihvaćenom patnjom iskupiti i postati "novi čovjek".

Takav kratki nacrt fabule, dakako, ne otkriva temeljne vrijednosti romana. Upućuje jedino na kriminalistički zaplet i donekle romantične junake, no to je tek svojevrstan okvir unutar kojeg Dostojevski razvija analize dubokih unutarnjih dilema likova i složene motive koji ih pokreću na postupke, na prvi pogled čak i posve neočekivane. Premda je neka opća poruka uglavnom jasna - radikalno kršenje morala istinski duboko moralna osoba ne može podnijeti - lako se razabire kako Dostojevski uspijeva oblikovati neku vrstu stalnog dijaloga likova sa samima sobom i s drugima, pri čemu "negativac" Raskoljnikov ispada i prije pokajanja ne samo uvjerljiv, human i na svoj način moralan, nego i neodoljivo privlačan. Porfirijeva su pak istraga i ponašanje Raskoljnikova opisani s takvim smislom za psihološku analizu i detalje da čitatelj uviđa svu složenost pokušaja da se "živi s idejama". U smislu književne tehnike to se postiže učestalim postupkom unutrašnje monologizacije glavnoga lika: pripovjedač se suživljava s Raskoljnikovljevom sviješću, a čitatelj "vidi" lik izvana i iznutra istovremeno.

Dostojevski tako uspijeva postići uvjerljivost psihičkih procesa likova, pa su mu likovi istodobno i živi i konkretni, dok njihove ideje nipošto nisu banalne; oni raspravljaju i kao da na neki način pokušavaju živjeti s temeljnim filozofskim pitanjima. Zbog toga relativno jednostavna poruka zapravo i nije od osobite važnosti; najvažniji su karakteri i njihove dileme, njihove zamisli, njihovi svjetonazori i problemi koje pokušavaju riješiti.

A to se možda i jasnije nego u *Zločinu i kazni* može razabrati u romanu *Bjesovi*. Napisan na temelju zapisa o sudskom procesu anarhistu Nečajevu, taj je roman svakako i polemika s nihilistima, no karakteri, njihove ideje i njihovi stavovi, kao i rasprave koje oni međusobno vode, znatno nadilaze razinu tadašnje publicistike. Svojevrsni demonizam kao društveni fenomen sjajno je opisan preko "tipova" koji su mu nositelji: Stavrogin je čovjek s karizmom koju ne zna rabiti, pa se slama u besmislenoj igri s vlastitom moći, ali ipak ne pristaje biti vođa pokreta u koji ne vjeruje. Kirilov pak ima vlastitu opsesivnu zamisao da će čovječanstvo postati slobodno kada se riješi straha od smrti, pa bi njegovo samoubojstvo zbog ideje moralo biti prekretnica u povijesti. Čini se da je ipak najstrašniji demonizam Verhovenskog, lukavog organizatora koji želi iskoristiti kako ljudske potencijale Stavrogina i Kirilova tako i ostale pojedince u svojem "kružoku", pokušavajući ih "povezati" sudjelovanjem u zločinu. Roman inače nema čvrsto oblikovanu kompoziciju, fiktivni pripovjedač kao da ni sam ne zna sve pojedinosti zbivanja, no to ne smeta jasnoći u izlaganju teza i stavova likova, koji su važni i zanimljivi čak i u strogo filozofskom smislu, pa su postali predmet rasprave ne samo književnih kritičara nego i mislilaca sve do našeg vremena.

Roman *Idiot*, opet, posvećen je pokušaju Dostojevskog da književno uobliči pozitivan lik. Knez Miškin tako je naivni epileptičar, kojeg ne krasi visoka inteligencija, ali ga krase iskrenost, osjećajnost i spremnost da i sebe žrtvuje radi sreće drugih. Njegove vrline najviše razumiju osjećajni ženski likovi, no upravo to, kao i susreti sa strastvenim pojedincima demonske privlačnosti, dovodi u nizu zapleta do njegovog sloma: on završava u kliničkom idiotizmu neizlječivog ludila. Brojni preokreti u zbivanjima, skandali i zapleti, kao i dramatična napetost koja zbog toga prati cijelu fabulu, i opet prevladavaju nad jednostavnom porukom; sudbina pozitivnog lika baš i nije odveć utješna.

Sve vrhunske kvalitete stvaranja Dostojevskog ipak su možda najbolje došle do izražaja u njegovom najopsežnijem - prema mnogim mišljenjima i najboljem - nedovršenom romanu *Braća Karamazovi*. Razgranata fabula tog romana uključuje i nekoliko umetnutih samostalnih priča, obuhvaća mnoštvo likova, no ipak je sve čvrsto povezano i sve služi karakterizaciji likova Karamazovih. Otac Fjodor razvratnik je, alkoholičar i pokvarenjak sklon prenemaganju. Dvostruki je udovac. S prvom ženom imao je sina Dimitrija, a s drugom, koja je po svoj prilici umrla od njegova zlostavljanja, Ivana i Aljošu. Također se drži da je zaveo mentalno zaostalu 'Seljakinju i da je s njom imao sina Pavela, kojega zovu Smerdjakov i kojeg drži kao slugu. Svi se sinovi međusobno razlikuju, krenuli su različitim životnim putovima, no svi kao da imaju ponešto od silovitosti starog Karamazova. Dimitrij je bivši časnik, sklon raskalašenom životu, Ivan je intelektualac, sklon nihilizmu i živi u Moskvi, a Aljoša je duboko religiozan i novak je u mjesnom samostanu. Smerdjakov je ponižen svojim položajem, epileptičar je, lukav i lakom.

Temeljni je zaplet zasnovan na ubojstvu starog Karamazova, a radnja počinje kada Aljoša nagovori braću da s ocem pođu u samostan, k ocu Zosimi koji je na glasu kao svetac i ima izuzetan utjecaj na Aljošu, da bi se pomirili jer se Dimitrij svađa s ocem zbog nasljedstva. Pomirenje, međutim, ne uspijeva: stari Fjodor glumi lakrdijaša, nepristojan je prema redovnicima i svađa se s Dimitrijem. Zosima nije uvrijeđen i na kraju se baca ničice pred Dimitrijem, klanjajući se patnji koju predosjeća. Aljoši savjetuje da napusti samostan i posveti se braći.

Napetost dalje raste jer se Fjodor i Dimitrije sukobljuju i oko mjesne lakomislene ljepotice Grušenjke, ljubavnice trgovca Samsona. U Dimitrija je doduše zaljubljena plemenita djevojka Katerina, jer je jednom pomogao njenom ocu, no on želi Grušenjku i razbjesni se kada čuje da je Fjodor želi otkupiti od Samsona. Smerdjakov pak nudi Ivanu da će on sam riješiti sukobe Fjodora i Dimitrija, koji bi se mogli međusobno poubijati, dajući pri tome naslutiti da će on sam ubiti starog Karamazova. Ivan to s gnušanjem odbija, no događaji teku tako da Dimitrij u tučnjavi slučajno ubije slugu Georgija, kada bijesan traži oca, te nakon toga odlazi po Grušenjku. Grušenjka je, međutim, otputovala s bivšim ljubavnikom, no Dimitrij je sustiže, podmićuje ljubavnika da ode, a nakon toga slavi u obližnjem selu. Uskoro dolazi policija

koja ga uhićuje; Fjodor je, naime, ubijen, a sve govori protiv Dimitrija. Počinje sudski proces, Ivan brani brata, a Smerdjakov mu priznaje da je on ubio Fjodora jer da mu je to Ivan, tobože, prešutno odobrio, a da je to, uostalom, i u skladu s nazorima kakve Ivan zastupa. Zgrožen, Ivan sve to ispriča na sudu, no ostavlja dojam nenormalnog čovjeka i nitko mu ne vjeruje, pogotovo zato što se Smerdjakov nakon razgovora s njim objesio. Dimitrij je proglašen krivim i osuđen na robiju u Sibiru, Ivan i Katerina predlažu mu bijeg, no on odbije i prihvaća presudu.

Događaje prate i umetnute priče o sporednim likovima te često dugi razgovori, od kojih je najvažniji između Ivana i Aljoše. Ivan, naime, objašnjava Aljoši svoj etički ateizam: on ne može prihvatiti Boga koji dopušta stradanja i patnje djece, potkrepljujući to jezovitim primjerima. Ispriča tada i svoju glasovitu *Priču o Velikom inkvizitoru*.

Radnja je te priče smještena u doba inkvizicije u Španjolskoj. U Sevillu dolazi Krist, čini čuda i ljudi ga s radošću dočekuju. Veliki ga inkvizitor, međutim, daje uhititi, posjećuje ga noću u ćeliji i kaže mu da ga je, dakako, prepoznao, no da će ga spaliti jer je pogriješio time što je čovjeku ostavio izbor i slobodnu volju, a to je teret koji običan čovjek ne može podnijeti. Sreća većine može se ostvariti jedino blagostanjem: vrag je imao pravo kada je od Krista tražio da kamenje pretvori u kruh. Autoritet, represija i nada u nagradu u onom životu, ako smo poslušni u ovom, jedina su sredstva kojima se može postupno postići sreća većine, a odluku o tome mogu donijeti pojedinci, i to oni koji jedini mogu podnijeti teret takve odluke. Krist samo sluša, ništa ne odgovara, i na kraju poljubi inkvizitora. Inkvizitor otvara vrata ćelije i pušta Krista otići.

Ta je priča i sama za sebe izazvala brojne komentare književnih kritičara i filozofa, a da do danas nije jednoznačno protumačena. Najčešća su tumačenja išla u pravcu osude katoličanstva, kojem se pripisuje neko slaganje sa socijalizmom, a čemu se onda suprotstavlja mistično pravoslavlje, kojem Dostojevski svakako bijaše sklon. Ipak, s takvim tumačenjima teško je uskladiti paradoksalan Kristov poljubac, a osim toga priču valja uzeti u kontekstu cijelog romana: nju priča jedan lik, njezina je glavna svrha karakterizacija tog lika, pa etički ateizam valja razabrati u okvirima Ivanova odnosa sa Smerdjakovim i krivnje koju je očito preuzeo na sebe. Ivan je, naime, sličan Raskoljnikovu, samo što njegove ideje u zbilju provodi drugi, ali on to i opet još teže može podnijeti: pitanje konačne krivnje i odgovornosti tako nema pravog odgovora. Dostojevski tako naprosto opisuje složenu dramu sukoba ideje i zbilje. U tekstu romana on se zapravo ne opredjeljuje; njegova umjetnost opisuje i analizira; paradoks života ona ne namjerava razriješiti.

A tako stoji i sa svim ostalim takozvanim "filozofskim problemima" u romanima Dostojevskog. Suvremena kritika zato najčešće spominje "polifoniju", čime se misli kazati da se njegova umjetnost zapravo temelji na dijalogu: svi su likovi na određeni način ravnopravni, njihove se ideje izlažu,

ali se ne opovrgavaju niti se potvrđuju. Dostojevski više kao da postavlja neka bitna pitanja ljudske opstojnosti nego što bi na njih odgovarao. A upravo zato njegovi romani zahtijevaju uvijek nova i nova tumačenja, pa je i to bitan razlog njegova golemog utjecaja na svekoliku književnost sve do našeg doba.

Realizam Dostojevskog znači i neki prijelaz prema modernizmu, jer je njegova umjetnost upravo u epohi modernizma postala svojevrsnim uzorkom jednog načina pisanja, pa čak i mišljenja. Njegovi su romani, doduše, u smislu književne tehnike ipak još bliski realizmu zbog obuhvata cjeline, načina karakterizacije i prevladavajuće naracije, no dramatični dijalozi, rasprave o relevantnim filozofskim pitanjima i polifonija čine ga velikim pretečom modernizma. Ili, bolje rečeno, kao uostalom i svi najveći svjetski pisci, on je nadišao sve okvire i sva obilježja vlastite epohe.

Drugi je velikan ruskog realizma, Lav Nikolajević Tolstoj (1828-1910), također usporediv s najvećim svjetskim piscima svih vremena. Kao potomak stare plemićke obitelji živio je na roditeljskom imanju, zatim u prijestolnici, i putovao Europom, odakle se vratio razočaran zapadnom civilizacijom. Povukao se na svoje imanje Jasnu Poljanu, oduševljavao se seljacima koje je pokušavao obrazovati, sukobljavao se s vlašću i službenom crkvom, izgradio čak vlastito religijsko učenje zasnovano na neprotivljenju zlu, a umro je na željezničkoj stanici kada je u dubokoj starosti pokušao pobjeći s vlastitog imanja. Ostvario je golem opus u kojem dominiraju romani, trilogija *Djetinjstvo*, *Dječaštvo*, *Mladost* (*Detstvo*, *Otročestvo*, *Junost'*), novele u zbirci *Sevastopoljske pripovijesti* (*Sevastopolskie raskazy*) te pripovijetke, osobito *Smrt Ivana Iljiča* (*Smert' Ivana Il'iča*) i *Kreutzerova sonata* (*Krejcerova sonata*), a od drama najpoznatija je *Vlast tmine* (*Vlast' t'my*). Svjetsku je slavu ipak najviše stekao na temelju tri romana: *Ana Karenjina* (*Anna Karenina*), *Rat i mir* (*Vojna i mir*) i *Uskrsnuće* (*Voskresenie*).

Ana Karenjina jedan je od najglasovitijih romana cjelokupne svjetske književnosti. Preglednom kompozicijom, uvjerljivim opisima sredine, vrsnoćom stila, te nevjerom i samoubojstvom naslovne junakinje na kraju, podsjeća na Flaubertovu *Gospođu Bovary*. Dakako, postoje i znatne razlike. Fabula uglavnom usporedno prati sudbine dva para: Ane i Vronskoga, Levina i Kitty. Zaplet počinje time što se Kitty sviđa časnik Vronski, pa odbija bračnu ponudu Levina, a Vronski se zaljubi u Anu, koja je udata za Karenjina s kojim ima sina Serjožu. Ana se također zaljubljuje u Vronskoga, no muče je moralne dileme i ljubav prema sinu. Na kraju ipak više ne može podnijeti isprazni brak s Karenjinom, kojeg zapravo nije nikada voljela jer joj je brak bio naprosto ugovoren u njezinoj mladosti. Odlučuje napustiti Karenjina i polazi s Vronskim u Italiju gdje dobiju i kćer. No, kada se vrate u Petrograd, dočekaju ih neugodnosti od strane znanaca i sredine koja ne želi prihvatiti njihovu vezu. Ana potajno posjećuje sina, kojem su rekli da mu je majka umrla.

U međuvremenu, Kitty je shvatila da zapravo voli Levina, pa se oni vjenčaju i odlaze na Levinovo imanje, gdje se on odaje svojevrsnom

prihvaćanju vjere, što mu donosi unutarnje smirenje. I Ana i Vronski odlaze na seosko imanje Vronskoga, no njegova ljubav za Anu slabi: ipak mu smeta što je zbog nje napustio vojsku, a žao mu je i što mu kći nosi prezime Karenjin, budući da Ana ništa ne poduzima oko rastave. Ana tako sve više uviđa da ljubav za koju je sve žrtvovala prestaje biti uzajamna, pa kada se javljaju i prve razmirice s Vronskim, ubije se, bacivši se pod vlak. Vronski očajan odlazi boriti se na strani Srba u Balkanskom ratu.

Anu razlikuje od Emme u Flaubertovu romanu odlučnost, dostojanstvo u odluci i predanost ljubavi kakva ne trpi nikakav kompromis. Paralelni par, Levin i Kitty, zamišljen je kao opreka, no u opisu njihove ljubavi i braka najviše dolazi do izražaja tek Tolstojeva shvaćanje smirenja u vjeri, pa su naglašeni tek Levinovi stavovi i njegov napor da nađe smisao života. U to su uključena i razmatranja o društvenim problemima, pa bračna nevjera Ane i ne odveć uspjelo traženje bračne sreće u seoskoj idili sadrže i neku kritiku društvenog života u cjelini. Pripovijedanje je, međutim, dinamično i izuzetno uvjerljivo: osobito je Anina sudbina tako živo opisana da postiže vrhunski domet realizma; Ana kao da je stvarnija od osoba koje poznajemo u zbiljskom životu. Premda roman priča sveznajući pripovjedač, on povremeno ulazi u svijet likova do te mjere da se pri kraju romana, kada se Ana konačno odlučuje na samoubojstvo, primjenjuje i tehnika takozvane "struje svijesti": bilježi se sve što Ani prolazi kroz svijest u trenucima kada se odlazi ubiti. Tako je Tolstoj zapravo prvi veliki pisac koji rabi tehniku struje svijesti, kakvu je doveo do vrhunca James Joyce u modernizmu.

Drugi najglasovitiji Tolstojev roman *Rat i mir* kritika je često nazivala "proznim epom" zbog opsežnosti, širine obuhvata, velikog broja likova - nabrojili su ih oko 580 - i u književnosti nenadmašenog opisa Napoleonova pohoda na Rusiju. Roman i počinje poput epa, postupkom zvanim *in medias res*, što će reći razgovorom u jednom salonu kada je opisana radnja već uvelike odmakla. Brojne se fabularne linije križaju, dopunjuju i tumače jedna drugu, a pravog završetka zapravo i nema. Okosnica su sudbine dviju plemićkih porodica, Bolkonskih i Rostovih, a glavni su likovi Andrej Bolkanski i Pjer Bezuhov. No, usporedno s njima, kao i s brojnim drugim izmišljenim likovima, uvode se i povijesni likovi, poput Napoleona i ruskog vojskovođe Kutuzova. Zapleti su mnogobrojni, jer prate ne samo sudbine najvažnijih likova nego i onih koji su uključeni u povijesna zbivanja, bilo kao akteri, poput Napoleona i Kutuzova, bilo kao časnici, vojnici i seljaci, poput glasovitog Platona Karatajeva, koji simbolizira ruski narod i zastupa svojevrsni Tolstojev fatalizam. I ženski su likovi izuzetno uvjerljivo ocrtani, osobito Marija Bolkonska i Nataša Rastava. Plemenitost i traganje za idealima čini se da su uvijek u prvom planu, a nenadmašiva su opisani kako ljudski osjećaji tako i prizori bitaka, požara Moskve, partizanskog rata i ranjenika. Podjednako su, međutim, uspjeli i opisi plemićkih plesova, lovova, zabava i svagdašnjih razgovora. Kako fabularni nizovi nisu okončani, roman ima dva epiloga: prvi daje neku vrstu pregleda onoga što se dogodilo s

glavnim osobama nakon 1812. godine, a drugi je svojevrstan esej o povijesti.

U smislu književnog oblikovanja *Rat i mir* ima ponešto od Balzacove težnje za realizmu svojstvenoj univerzalnosti, no unatoč golemom obuhvatu i duljini - što čini određene teškoće suvremenom čitatelju - i unatoč razgranatim fabularnim nizovima, ipak je kompozicijski cjelovit zbog stalnog naglašavanja kontrasta: bitan kontrast izražen naslovom, kontrast između rata i mira, pojačava i kontrast između darovitih i nemirnih Bolkonskih i mirnih, staloženih Rostovih, između dobroćudnog Pjera i njegovih pokvarenih rođaka, između dvora i pučana, između plemstva i seljaštva. A temeljni je kontrast između ljudske slobodne volje i neumitnosti povijesnih zbivanja koja nas kao pojedince nose i uvjetuju, bez obzira na to što su i ona sama tek posljedica mnogobrojnih ljudskih odluka.

Treći pak Tolstojev najglasovitiji roman, *Uskrsnuće*, izravna je kritika društvenog stanja u Rusiji, ali u smislu književne tehnike pripovijedanje više i nije temeljni postupak. Oko jednostavne fabule o ruskom plemiću koji je zaveo sluškinju, pa je ona kasnije postala prostitutkom, uobličeni su stavovi glavnoga junaka i autorski komentari, upravljeni uglavnom protiv državnih i crkvenih institucija. Glavni junak Nehljudov na kraju prihvaća Evanđelje, a junakinja, Katjuša Maslova, doživljava duhovno uskrsnuće u dodiru i životu s robijašima. Premda nema obuhvatnosti i stilskih vrijednosti druga dva romana, zanimljivo je to što njegova tehnika već uvelike označava neki prijelaz prema modernizmu, posebno u postupcima kojima se neki događaji i situacije prikazuju s neobične perspektive, kao da su prvi put viđeni. Upravo takav opis vjerskog obreda uvelike je pridonio Tolstojevom izopćenju iz Ruske pravoslavne crkve.

I neke Tolstojeve novele oblikovno već prelaze ustaljene konvencije realizma, jer razvijaju određene teze, stajališta i raspoloženja na način uvjerljivog opisa "duhovnog stanja", što je kasnije osobito voljela razrađivati egzistencijalistička proza. Tako osobito *Smrt Ivana Iljiča* izuzetno dojmljivo sažima čitavu besmislicu jednog proživljenog života u kratku priču o doživljaju takozvane "granične situacije" - kako su to nazvali egzistencijalistički filozofi - u ovom slučaju u osobnom susretu sa smrću. Smrt, koja čovjeka otrežnjuje kada je doista osjeti kao vlastitu sudbinu, izvrsno je u toj noveli suprotstavljena ispraznim ritualima uz postelju umirućeg, koji kao da služe jedino tome da se zaboravi kako ne umiru uvijek samo drugi, nego da smrt pripada i svakome od nas kao osobna sudbina.

Dostojevski i Tolstoj imaju mnogo toga zajedničkoga: obojica su pripovjedači, obojica obrađuju dosta sličnu temeljnu problematiku, naglašavaju kontraste u karakterima i njihovim nazorima, pa čak i obojica zastupaju neku vlastitu varijantu mističnog pravoslavlja. Ipak, oni djeluju i kao antipodi. Dostojevski je u nekom širem smislu "dramatičan": stalna napetost prožima u njegovim djelima sve situacije, a karakterizacija likova iscrpljuje se u dijalozima, junaci vole određene "velike geste", a često djeluju neočekivano, pa i paradoksalno. Nasuprot tome, Tolstojev stil kao da teče

poput široke rijeke: miran je, pa premda ima "virova", zbivanje stalno kao da nosi likove, a epska širina često je protkana i svojevrsnim lirskim zamahom. U dva pravca tako ide i njihov kasniji velik utjecaj na svjetsku književnost: Dostojevski će postati uzor dijaloškoj prozi o bitnim pitanjima ljudskog postojanja kakve će razvijati modernisti skloni povezivanju filozofije i književnosti, a Tolstoj će biti uzor do danas zadržanoj tradiciji vrsnog pripovijedanja, širokog obuhvata i do vrhunaca dotjeranog objektivističkog stila.

Svjetski uspjeh ruskih romana u epohi realizma kao da je u nekoj mjeri zasjenio vrsne pripovjedače drugih naroda, i takvih bi se moglo nabrojiti barem dvadesetak, a da se ne odstupi mnogo od izbora prema vrhunskoj vrijednosti. Kako bi to ipak iznevjerilo temeljnu namjenu ove knjige, napomenut ćemo jedino kako se učestalo javljaju romani o sudbini žene, s naslovnom junakinjom nalik Emmi Bovary i Ani Karenjinoj, pa je tako i najglasovitije djelo vjerojatno najboljeg njemačkog pripovjedača te epohe, Theodora Fontanea (1819-1898), *Effi Briest*, svojevrstan prikaz promašenog braka, a ženskim sudbinama posvećeni su i romani *Gospođa Jenny Treibel* (*Frau Jenny Treibel*) i *Mathilda Mohring*. Opis karaktera Effi Briest, međutim, bliže je završnoj fazi realizma, naturalizmu: i ona prevari muža, i to joj donosi tragičnu smrt, no ona nema ni maštovitosti Emme niti Anin temperament. Ona je, takoreći, prosječna osoba, pa objektivan i pomalo ironičan stil romana upravo time postiže onu mjeru vjernosti zbilji koju je kasnije toliko cijenio naturalizam.

Danas najcjenjeniji američki pisac te epohe, Herman Melville (1819-1891), međutim, uvodi u književne konvencije realizma i drugačije motive, što ih je tek kasnija kritika prepoznala kao vrijedne osobite pozornosti. On je proživio pustolovan život uglavnom kao mornar, a objavio je četiri knjige pjesama i nekoliko pustolovnih, u nekoj mjeri čak autobiografskih romana, kao *Redburn*, *Taipi* (*Typee*), *Bijela jakna* (*Whitejacket*) i *Mardi*, a svjetski je uspjeh postigao romanom *Moby Dick ili Bijeli kit* (*Moby Dick or White Whale*), premda mu se u najnovije vrijeme visoko cijeni i pripovijetka *Billy Budd*.

Moby Dick je, prije svega, roman o lovu na kitove i o kitolovcima: iscrpno su opisani brodovi, oprema, načini na koje se traže i hvataju kitovi, teškoće i neminovne pustolovine s kojima se lovci na kitove moraju susresti. Pripovjedač je Ishmael, koji želi dosadni učiteljski posao zamijeniti uzbudljivim životom mornara. Upoznaje se i sprijatelji s Indijancem Queequegom i oni se zajedno ukrcavaju na kitolovac kojim upravlja tajanstveni i glasoviti kapetan Ahab. Počinje potraga za kitovima, no postupno biva sve jasnije da kapetana Ahaba zanima jedino da ubije velikog bijelog kita, nazvanog "Moby Dick", koji ga je u ranijem lovu osakatio; izgubio je nogu. Oni doduše love kitove, no Ahabova opsesija postaje sve izraženija, pa raste napetost i nemir među mornarima. Kada ih zadesi strašna oluja, svi drže da je to neka vrsta opomene, pa predlažu da se vrate. No Ahab

ostaje neumoljiv. Na kraju nalaze golemog bijelog kita, Ahab sam kreće u čamcu da ga ubije, no kit ih sve potopi, zatim se zaleti u brod, razbije ga i tako pogibaju svi osim Ishmaela.

Dosta jednostavna fabula isprekidana je čestim razmatranjima o kitolovu, ali i o složenoj simbolici bijelog kita, kao i o proročanskim nagovještajima. Upleteni su i događaji povezani sa životom na brodu, odnosima među posadom i odnosima posade i časnika, a napetost se postiže postupnim otkrivanjem karaktera Ahaba i njegovom moći da vlastitu opsesiju nametne kao sudbinu cijelom brodu i posadi. Simbolika se tako vješto prepleće s realističkim opisima života mornara, karakteri pojedinaca razabiru se najviše na temelju njihovih postupaka u kriznim situacijama, a pripovjedač je suzdržano užasnut i postupno kao da uviđa kako je uvučen u neku vrstu kozmičkog sukoba dobra i zla, pri čemu je neka vrsta demonizma podjednako prisutna u karakteru Ahaba kao i u tajanstvenom morskom čudovištu, koje dobiva i natprirodne razmjere.

Roman kritika onoga doba nije visoko ocijenila. Čini se da su za njegovo pravo razumijevanje bila potrebna iskustva koja su tek danas proširenija nego ranije. Danas, kada oceanima plove grdosije kojih je razorna moć neusporedivo veća od čudovišnog kita - nosači zrakoplova i nuklearne podmornice - užasavajuća moć mogućeg nesagledivog zla, koje drijema u morskim dubinama, nije više samo tvorevina arhaičnih mitova. Tako Melvilleov realizam ima i neku vrstu "pozadine": on kao da je osjetio kako i detaljni opis ljudske tobože posve gospodarstvene djelatnosti može sadržavati i vrlo duboku i dalekosežnu simboliku. Osim toga, prekidanje pripovijedanja umetnutim raspravama, komentarima i napomenutim slutnjama, postalo je u najmanju ruku čestim, ako već ne i uobičajenim postupkom u modernizmu.

Drugi američki pisac svjetskog ugleda u tom razdoblju bio je Mark Twain (pravim imenom Samuel Langhorne Clemens, 1835-1910). Poput Melvillea i on je proživio pustolovan život: bio je tiskarski naučnik, grafičar, riječni pilot, kopač zlata i novinar na Divljem zapadu. Dio svog života opisao je u romanu *Život na Mississippiju* (*Life on the Mississippi*), no proslavio se humorističkim crticama, putopisom *Naivčine u inozemstvu* (*The Innocents Abroad*) te, osobito, romanima za mladež *Doživljaji Toma Sawyera* (*The Adventures of Tom Sawyer*), *Doživljaji Huckleberryja Finna* (*The Adventures of Huckleberry Finn), Kraljević i prosjak* (*The Prince and the Pauper*) i *Jenki iz Connecticuta na dvoru kralja Arthura* (*A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*).

Premda se ti romani odlikuju suptilnim poznavanjem motivacija postupaka djece i omladine, kao i jednostavnim a ipak razrađenim fabulama i fantastikom, pa su ga proslavili kao jednog od najboljih pisaca za djecu svih vremena, kritika danas drži da se on nipošto ne smije mjeriti jedino tim mjerilima. On ne samo što je vrstan poznavalac dječje psihologije i pripovjedač nego je i nenametljivim humorom, oslanjajući se na tradiciju pučkog pripovijedanja, ostvario, osobito u *Pustolovinama Huckleberryja*

Finna, gotovo epski prikaz života tadašnje Amerike, s nenaglašenim ali i te kako prisutnim ključnim moralnim dilemama. Zajednički bijeg i prijateljstvo dječaka Hucka i roba Jima, njihove pustolovine u kojima se opisuje gotovo idealizirana priroda, ali i ljudska zloba i pohlepa, tako u gotovo mitskom obuhvatu opisuju neki stalno prisutan problem sukoba onoga što je istinski ljudsko, a što pripada dječaštvu i mladosti, s konvencijama i tobožnjim održavanjem reda i poretka, koji zapravo prikrivaju iskvarenost odraslih. Izrazit smisao za humor i blagu ironiju pri tome daje posebnu draž pripovijedanju koje sadrži uvelike i dijalektalno bogatstvo, pa to čini, prema općem mišljenju, dotada najbolji prikaz autentičnog američkog iskustva.

Za razliku od "tipičnog Amerikanca" Marka Twaina, tipični je "estetski realist", koji, premda je Amerikanac, mnogo duguje europskoj kulturi, Henry James (1843-1916). On potječe iz imućne obitelji, stekao je široko obrazovanje i proveo najveći dio života u Europi, družeći se s tadanjom književnom i intelektualnom elitom. Čini se da ga je u stvaralaštvu najviše zaokupljala tematika kontrasta između američke otvorenosti, pa i neke vrste "sirovosti", i europske sofisticirane, emancipirane, ali na neki način i otuđene kulture. Napisao je brojne romane i pripovijetke, vrlo zapažene eseje u kojima je prethodnik moderne teorije romana, a danas se uglavnom smatra da su mu najbolja djela duže pripovijetke, koje neki drže romanima, *Daisy Miller* i *Portret dame* (*The Portrait of a Lady*), pa zatim *Bostonjanke* (*The Bostonians*), *Golubičina krila* (*The Wings of the Dove*), *Ambasadori* (*The Amabassadors*) i *Zlatni pehar* (*The Golden Bowl*), kao i izuzetna fantastična novela *Okretaj zavrtnja* (*The Turn of the Screw*).

Henry James kao da je na nekom razmeđu između realizma i modernizma, poput mnogih drugih pisaca druge polovine devetnaestog stoljeća, što čini velike teškoće povjesničarima svjetske književnosti, a što osobito dolazi do izražaja kada se radi o poeziji. Strogo uzevši, naime, kako je već spomenuto, realističke poezije zapravo i nema. Epoha realizma je "doba romana", a budući da u tom vremenskom razdoblju, dakako, stvaraju i mnogi pjesnici svjetske vrijednosti, povjesničari književnosti suočeni su sa svojevrsnim paradoksom: ako se drže uobičajenih opisa karakteristika epoha, mogu jedino ustvrditi da se istovremeno s vrhunskim romanima realizma pojavljuje i poezija koja ne samo da je preteča nego je već gotova moderna poezija. Taj se paradoks ne može dokraja razriješiti jer se realizam može točno odrediti i opisati na razini proze; pjesnici tog razdoblja tako kao da su ili još romantičari ili su već modernisti. Zbog toga se tek kao neki ne odveć uspjeli kompromis između kronologije i stilske određenosti epoha mogu spomenuti, primjerice, dva imena iz američke književnosti, i to ne zato što njihova poezija ne bi zapravo već bila moderna, nego zato što je ipak nastala donekle po strani od onog tijeka kojim je krenula europska lirika od polovine devetnaestoga stoljeća, a koji se uglavnom drži okosnicom razvitka cjelokupnog svjetskog modernizma. Walt Whitman (1818-1892) i Emily Dickinson (1830-1886) tako su i u svjetskim okvirima preteče modernizma,

no uvjetno ih ipak možemo razvrstati u okvire epohe realizma, jer njihova poezija izravno ne slijedi onaj tip lirike koji će zacrtati nekolicina francuskih pjesnika, predvođena Baudelaireom.

Walt Whitman i Emily Dickinson mogu se pri tome i suprotstaviti. Whitman je bio muškarac nemirna duha, lutao je Amerikom i promijenio cijeli niz zanimanja, od tipografa do novinara, učitelja i profesionalnoga književnika. Bio je samouk, nije imao temeljitije obrazovanje i nije osobito poznavao književnu tradiciju, a u pjesništvu je bio sklon patetičnom tonu i želio je postati pjesnik "američke demokracije". Emily Dickinson, pak, bila je povučena žena koja je čitav život provela u osami sobe i vlastitog vrta, pišući uporno kratke pjesme o intimnoj svagdašnjici, koje su velikom većinom objavljene i koje su je proslavile tek u idućem stoljeću.

Whitman se proslavio zbirkom *Vlati trave* (*Leaves of Grass*), koja se drži prvom velikom svjetskom pjesničkom zbirkom pisanom u takozvanom "slobodnom stihu". Njegove pjesme, naime, nisu "vezane" nikakvim stalnim ponavljanjem nekih oblikovnih sredstava izraza, kao što su, primjerice, isti broj slogova ili naglasaka, raspored rima i strofa, nego su nalik naglašeno ritmiziranoj prozi, koja podsjeća na stil nekih dijelova *Biblije*. Tako se u njegovim pjesmama stječe dojam svojevrsnog stalnog zanosa, pa donekle i retoričkog patosa, ali je ujedno prisutna i neka otvorenost prema čitatelju, kojeg se izravno poziva na poistovjećenje s pjesnikom, na primjer u početku glasovite *Pjesme o sebi*:

"Ja slavim i pjevam sebe,
I što ja vjerujem, i ti ćeš vjerovati,
Jer svaki dio mene i tebi pripada."

Preveo Luko Paljetak

Za razliku od takvog Whitmanova donekle raspjevanoga patosa, bez bilo kakvih metričkih ograničenja, patosa koji često nastoji obuhvatiti i život velikih gradova te stalne teškoće da se u njihovoj vrevi ostvari vlastiti, samosvojni život, Emily Dickinson piše sažetim, eliptičnim stilom, kratke pjesme od nekoliko strofa, uglavnom o boli, odricanju, gubitku, smrti i o prirodi. Napisala ih je oko 1500, a za života ih je objavljeno tek nekoliko. Prvo izdanje koje sadrži veći izbor objavljeno je tako tek 1890. s naslovom *Pjesme Emily Dickinson* (*Poems of Emily Dickinson*). Zbirka je modernu kritiku privukla prije svega svojevrsnim često paradoksalnim spajanjem gotovo romantične osjećajnosti sa stiliziranim intelektualizmom, neprozirnošću gotovo tajanstvenog izraza i jasne konkretne slikovitosti, duboke religioznosti i česte ironije, neke smrtne jezovitosti i ne odveć blagog humora.

Daljnji razvitak književnog života u kasnom realizmu, a osobito u poeziji, ne može se opisati ako ne spomenemo i svojevrsno raslojavanje književnosti u takozvane književne pravce. Pri tome odmah valja napomenuti dvojbe oko

pojma i naziva "književni pravac". Nisu, naime, ni do danas u znanosti o književnosti do kraja razjašnjene razlike između škole, pokreta, pravca i razdoblja. Ponekad se ti nazivi čak i zamjenjuju, pa tek okvirno možemo reći da se književni pravac shvaća šire od škole i pokreta, a podosta drugačije nego razdoblje: on je određen uglavnom nekim učenjem o svrsi književnosti i o temeljnim zasadama književne tehnike koju više važnijih pisaca prihvaća, ali se on u pravilu i ne može točnije vremenski odrediti. Čini se da književni pravac zahtijeva jedino neku suglasnost sa shvaćanjima obično izraženim u nekom manifestu, pa tek zatim i relativnu prepoznatljivost u uporabi književnih postupaka. Tako je prvi književni pravac kojeg se u ovom kontekstu može spomenuti proizišao iz zbornika *Suvremeni Parnas* (*Le Parnasse contemporain*). Taj je zbornik okupio nekoliko vrlo utjecajnih pjesnika - pa i Baudelairea - od kojih su neki kasnije postali prvaci novog književnog pravca, simbolizma, a neki su prozvani "parnasovcima", jer se njihove zamisli o književnom stvaralaštvu i o književnoj tehnici poezije mogu prilično jasno razlikovati od kasnije dominirajućih orijentacija. Parnasovci - od kojih su najglasovitiji postali Charles-Marie Leconte de Lisle (1818-1894) i Jose-Maria de Heredia (1842-1905) - zalagali su se za opreku prema romantičnoj rječitosti i patosu, predlažući svojevrsni povratak klasicizmu: lirika - drže oni - mora također biti objektivna, u određenom smislu hladna i analitička, ali poput slikarstva mora dojmljivim i jezično virtuoznom oblikovanjem tako ocrtati predmete, pejzaže, ljude i događaje, da to izaziva osobite umjetničke doživljaje. Njihova sklonost prema analogiji sa slikarstvom, za razliku od simbolista koji će naglašavati sklonost prema glazbi, otud donekle opravdava i njihovu relativnu bliskost temeljnim idejama realizma.

Osim raslojavanja književnosti u književne pravce valja imati na umu i drugi tip raslojavanja koji ima korijene već u osamnaestom stoljeću, a koji će tek u dvadesetome stoljeću vrlo jako utjecati na sve što se u književnosti zbiva. Književnost, naime, otada se sve teže može shvatiti i opisati u smislu neke dominirajuća matice koja barem uvjetno omogućuje da se utvrdi prepoznatljivo stilsko jedinstvo pojedinih epoha. Sada i književna publika postaje sve raznolikija, pismenost obuhvaća mnogo veće slojeve pučanstva, pa se i sama publika na neki način raslojava: sve je teže govoriti o nekoj obrazovanoj publici čiji bi se ukus mogao držati reprezentativnim za svaku analizu književnosti kao umjetnosti. Jasno se razabire sve jača podjela s jedne strane na visoku, a s druge strane na trivijalnu književnost: istovremeno kada Balzac piše *Ljudsku komediju*, Eugène Sue (1804-1857) piše *Tajne Pariza*, a taj njegov golemi trivijalni roman nesumnjivo je popularniji od Balzacovih romana, pa se otvara pitanje s koliko mi prava zapravo govorimo u povijesti svjetske književnosti govoreći jedino o Balzacu. Nije zanemarivo, naime, u shvaćanju razvitka književnosti, da elementi onakvih konvencija kakve su zavladale u epohi realizma prodiru u trivijalnu književnost i dobivaju značenje koje tek danas uviđamo: ni najširi vrijednosni izbor ne smije biti

poduzet bez svijesti o činjenici da golemu većinu onoga što se danas čita i piše čini trivijalna književnost.

Od književnih pravaca nastalih u tom razdoblju u šire okvire realizma svakako se bez teškoća mogu uklopiti naturalizam i verizam. Oba se ta pravca, naime, može shvatiti i kao varijante razvijene unutar okvirnih načela realizma, njegove poetike, njegova temeljnog shvaćanja svrhe književnosti i njegova odnosa prema znanosti. Premda ipak valja napomenuti da i oni imaju nekih značajki koje će pojedine pisce voditi i u smjeru napuštanja zamisli o izravnom zrcaljenju zbilje, pa čak dovesti i do književne tehnike koja odgovara poeziji razvijenoj u simbolizmu, a koja već uvelike pripada sljedećoj književnoj epohi, modernizmu.

Naturalizam je pri tome imao znatno širi utjecaj u mnogim europskim književnostima, dok je verizam uglavnom ostao ograničen na talijansku književnost, iako se i njegov utjecaj može zamijetiti u nešto širim okvirima. Njihove međusobne razlike teorijski su gotovo zanemarive, jer proizlaze jedino iz toga što se naturalizam uglavnom dosta usko veže uz teoriju i književnu tehniku koju je razvio Émile Zola (1840-1902), a verizam uz poetiku i književnu praksu kojoj je utemeljitelj talijanski književnik Giovanni Verga (1840-1922).

Manifestom naturalizma obično se smatra Zolina rasprava *Eksperimentalni roman*, u kojoj su najjasnije izložena teorijska načela kojih je osnovica pokušaj izravnog oslanjanja na iskustva i metode prirodnih znanosti. Obrazloženja su pri tome svakako zanimljiva, no ne može se reći da su i odveć uvjerljiva. Zola, naime, govori o tome kako pisac mora poput znanstvenika svoje likove opisati u posebno izabranim životnim okolnostima, pa onda poput eksperimentatora pomno pratiti njihovo ponašanje. Danas se čini gotovo nevjerojatnim da je takva teorija naišla na znatan odaziv, jer doista nije teško razabrati kako se u njoj olako zaboravlja da pisac ne radi sa zbiljskim pojavama, nego uvijek već unaprijed sve zamišlja i naprosto opisuje vlastite zamisli. Čini se tako da je Zolin poziv na oponašanje prirodnih znanosti bio tek izraz donekle i naivnog oduševljenja uspjesima znanosti, koje se u njegovom stvaralaštvu očitovalo mnogo više u preuzimanju nekih tada popularnih teorija o nasljeđivanju, o mogućnostima nasljedne degeneracije, o prevlasti nagona u ljudskim postupcima i u upravljanju pozornosti na društveni položaj osobito nižih slojeva pučanstva, nego na književnu tehniku i stvarno književnu metodu oblikovanja romana. Zola je zapravo slijedio temeljnu shemu realističkog romana, jedino što je - za razliku od Balzaca - držao da ljude više pokreću urođeni nagoni i strasti kojima se ne mogu oduprijeti nego njihova želja da steknu povoljniji društveni položaj. Temeljne zamisli o pričama kojima se mogu oblikovati zbiljske ljudske sudbine ostale su iste, pa je jedino zanimljivo što se čini kako je Zolina zamisao o parodičnoj degeneraciji i o nasljeđivanju određenih, osobito negativnih svojstava imala znatan utjecaj na čitav niz kasnijih pisaca.

Zola se kao profesionalni književnik okušao u poeziji, pisao je i brojne

publicističke i kritičke rasprave, a svjetsku je slavu stekao romanima, od kojih su najpoznatiji *Thérèse Raquin*, *Nana*, *Germinal*, trilogija: *Lurd* (*Lourdes*), *Rim* (*Rome*) i *Pariz* (*Paris*), ciklus *Četiri Evanđelja* (*Les Quatre Évangiles*) i golemi ciklus od dvadeset usko povezanih romana *Rougon-Macquartovi* (*Les Rougon-Macquart*), koji se donekle može usporediti s Balzacovom *Ljudskom komedijom*, jedino što se za razliku od Balzacove sveobuhvatnosti ograničuje na - kako sam kaže - "društvenu i prirodnu povijest jedne obitelji za Drugog carstva". Istaknuo se i kao političar, zalažući se za socijalističke ideje, osobito otvorenim pismom *Optužujem* (*J'accuse*) francuskom predsjedniku u kojem se zauzeo za nepravedno optuženog bojnika Dreyfussa, u skandalu koji je tada potresao javno mnijenje cijele Francuske.

Zolini romani radikaliziraju opće zahtjeve realizma: zbilju nastoje prikazati što vjerodostojnije, pa se oslanjaju na iscrpno i detaljno poznavanje događaja i sredine u koju smještaju često razgranate i zanimljive fabule. Zola je uvijek nastojao temeljito upoznati okolnosti u kojima žive pojedini društveni slojevi i ljudi određenih zanimanja, primjerice bankari, rudari, željezničari, vlasnici rudnika, prostitutke i gradska sirotinja, pa je uspijevao uvjerljivo opisati kako tipične pojedince u tim sredinama tako i "masovne scene", u kojima redovno dolazi do izražaja temeljna životna problematika kojom su neke zajednice bitno određene. Tako, na primjer, *Germinal* - naslov potječe iz francuskog revolucionarnog kalendara i označava doba sjetve i buđenja života - dojmljivo opisuje život rudara, njihova stradanja i nesreće, štrajkove i borbe s vlasnicima rudnika za nadnicu koja bi im osiguravala kakav-takav život. A to je vješto opisano u kontrastu sa životom vlasnika rudnika, koji se iscrpljuju u raskošnoj dokolici i prezirnom nerazumijevanju životnih teškoća ljudi od čijeg rada žive. Pri tome Zola ne preza ni od izravnih opisa surovih scena, strasti i animalnog ponašanja, pa je zbog toga često naziv "naturalizam" u svagdašnjem govoru dobio i primisli na otvoreno, za ono doba i sablažnjivo, opisivanje onih postupaka u kojima se naglašava i izravno opisuje ono životinjsko u ljudskoj prirodi. Današnjem čitatelju, međutim, njegovi opisi strasti i nasilja ne djeluju pretjerano, a kamoli sablažnjivo. Prigovaranje tadašnje kritike da je "ocrnio radnike" u *Germinalu*, recimo, može se tako pripisati jedino dobu koje je neku vrstu građanske pristojnosti primjenjivalo i tamo gdje je ona naprosto izraz nerazumijevanja.

Zolin veliki književni opus nije ujednačen. Tek u nekim romanima on je uspio - gotovo bismo rekli: vlastitoj teoriji usprkos - ostvariti svojevrsne vizije života u nekim sredinama i ocrtati karaktere koji se uzalud bore protiv vlastite sudbine, sudbine koju im zapravo puno više određuju okolnosti života nego nasljeđe na kojem je naturalistička teorija toliko ustrajala. Istina je pri tome, doduše, da je Zola zahvatio i u neke "dubinske slojeve" osobe, da je shvatio kako i "nagonska pozadina" uvjetuje ljudske postupke u većoj mjeri nego što je to tadanja književnost, pa i tadanja znanost primjećivala, no istina je također da izuzetan dojam u njegovim najuspjelijim romanima ostavlja, možda, zapravo tek svojevrsna simbolika. A upravo je ta simbolika u velikoj

mjeri suvremena, odnosno danas je osjećamo i jače nego što je to Zola mogao izraziti: rudnik, koji guta ljude i prijeti njihovoj sudbini, uništavajući na svoj način i živote vlasnika kao i rudara, ali i prirodu oko sebe, zatrovavši zrak i mijenjajući krajolik u *Germinalu*, ili lokomotiva u romanu *Čovjekzvijer* opisana kao ljudskim moćima nadmoćan stroj koji njihov život pretvara u jurnjavu i koji unutarnje strasti pojačava do bezumlja, samo su neki primjeri. Zoline vizije tako su u znatnoj mjeri doista vizionarske: reklo bi se da ih danas razumijemo bolje nego njegovi suvremenici, a ujedno kao da upućuju na zanimljivu činjenicu: naturalizam sa svojim nastojanjem što vjernijeg, točnijeg i detaljnijeg opisa zbilje, u praksi književnih ostvarenja lako se približava simbolizmu, pravcu koji mu se inače otvoreno suprotstavlja. Možda je svojevrsna potvrda tome i to što su mnogi pisci, koji su započeli kao naturalisti, prelazili u simbolizam, ili su pak pisali podjednako vrijedna djela s naglaskom jednom na jednu književnu teoriju, a drugi put na drugu.

To se može razabrati već i u stvaralaštvu drugog francuskog naturalista Guya de Maupassanta (1850-1893), koji je svjetsku slavu stekao osobito kao novelist. On je doduše napisao i nekoliko vrsnih romana, od kojih kritika najčešće spominje *Jedan život* (*Une Vie*), *Ljubimac* (*Bel-Ami*) te *Pierre i Jean* (*Pierre et Jean*), no danas se uglavnom najviše cijene njegove novele. Napisao ih je oko 300, a skupljene su u više zbirki: *Kuća Tellier* (*La Maison Tellier*), *Gospođica Fifi* (*Mademoiselle Fifi*), *Yvette*, *Miss Harriett* i druge, a dosta su različite po ugođaju, pa i po tehnici. Svojedobno su najviše pozornosti izazvale one, koje, poput *Dunde* (*Boule de suif*), sažeto, jetko i nenametljivo ocrtavaju tipične likove u sebičnoj i licemjernoj sredini, pa su shvaćene kao uzorci naturalističkog "isječka života". No kasnije novele, poput *Horle* (*Le Horla*) ili *Uzaludne ljepote* (*L'Inutile beauté*) prelaze u fantastiku, snoviđenje i jezovitost, čak i u izvrsno opisan delirij, što je pripisivana piščevoj duševnoj bolesti. No, danas teško da bismo se mogli s tim složiti: nije važna bolest, nego je Maupassant u tehnici književnog oblikovanja ušao u fazu koja je bliža modernizmu nego realizmu i naturalizmu.

Talijanski verizam, pak, zapravo je varijanta naturalizma, od kojega jedva da se teorijski razlikuje, pa se jedino u stvaralaštvu njegovog glavnog predstavnika, Verge, može primijetiti veća prisutnost sućuti i razumijevanja za ljudsku patnju nego što je to slučaj u više objektivističkim Zolinim ili Maupassantovim djelima. Osim toga, Vergina djela prožima duboki pesimizam, dok je Zola vjerniji vlastitim uvjerenjima o znanstvenom napretku, koji će, prema njegovom mišljenju svima donijeti boljitak, ako već ne u sadašnjosti, a ono u budućnosti.

Verga je ostvario golem opus, dosta neujednačen i što se tiče orijentacije i što se tiče književne vrijednosti. Započeo je romantičnim povijesnim i ljubavnim romanima, a slavu koja prelazi granice njegove domovine stekao je tek zbirkama pripovijedaka *Život polja* (*Vita dei campi*) i *Seoske novele* (*Novelle rusticane*) te romanima *Obitelj Malavoglia* (*I Malavoglia*) i *Meštar*

don Gesualda (*Mastro-don Gesualda*). Povjesničari književnosti drže ga najboljim talijanskim pripovjedačem nakon Manzonija, a tematiku propadanja patrijarhalnog načina života na Siciliji, gubitak starih vrijednosti koje ništa ne nadoknađuje i težak život sicilijanskih seljaka i ribara uspio je oblikovati književnom tehnikom detaljnih opisa, osobito tmurnih strana života. Imao je izrazit smisao za karakteristične detalje, kojima je uspijevao dojmljivo ocrtati i karaktere i cjelokupnu sredinu.

Zanimljivo je da su naturalizam i verizam znatno utjecali na dramsko stvaralaštvo, koje u epohi realizma kao da nije uspijevalo "držati korak" s pripovijedanjem, naprosto zato što vjerno oponašanje zbilje, kao temeljno teorijsko načelo, ne može uspjeti na pozornici. Pokušaji dramatizacije romana to vjerojatno najbolje pokazuju: često prisutna "dramatičnost" nekih romana, primjerice onih Dostojevskoga, na pozornici daleko je od onoga što je u romanu. Činilo bi se tako da ni naturalizam, shvatimo li ga kao radikalizaciju zahtjeva realizma, nije mogao imati uspjeha na pozornici. Ipak, zapravo se dogodilo suprotno, bit će prije svega zato što su dramatičari od teorije naturalizma preuzeli jedino zamisao o nagonskim pokretačima ljudskih postupaka, pa kao da se izuzetne strasti, jaki osjećaji i podsvjesni pokretači ljudskog ponašanja vraćaju na scenu. To, naime, omogućuje prikaz vanjskih i unutarnjih sukoba, napetost i neobična, nagla razrješenja, nešto nalik katastrofama i tragedijama. Pri tome se, dakako, više ne radi o sukobu strasti i dužnosti kao u klasicizmu, ali radi se o sukobima između dubokih ljudskih poticaja i okolnosti koje ih priječe da ostvare svoja htijenja i nadanja. Dodamo li tome da je naturalistička književna praksa shvatila kako se jak dojam može postići i time što se izravno opiše i ono što je zbog tobožnje pristojnosti često tek naznačeno, postaje jasnije zašto su se drami otvorile nove mogućnosti: "naturalistička drama" postao je tako s vremenom uobičajen naziv za jedan tip vrhunske svjetske dramaturgije.

Norvežanin Henrik Ibsen (1828-1906) u tom je smislu vjerojatno najutjecajniji svjetski dramatičar s kraja epohe realizma. Kao i mnogi drugi doista svjetski pisci, i on nadilazi granice epohe: odjeci romantizma, realizma i simbolizma, što će zapravo reći modernizma, isprepleću se u njegovom stvaralaštvu, no povjesničari književnosti ipak drže njegova djela iz druge faze reprezentativnim ostvarenjima naturalističke drame, dok se u posljednjoj fazi svakako već uvelike približio simbolizmu. No, i takva određenja valja uzeti uvjetno: Ibsenove drame do te su mjere originalne i slojevite u značenjima da tek o tumačenjima uvelike ovisi kako ćemo ih razvrstavati. U njima su prisutne gotovo sve vladajuće ideje o kojima se tada u Europi živo raspravljalo, a kako im je obrada izuzetno uspjela u smislu vrhunskog umijeća oblikovanja drame, njihov je utjecaj bio tako velik da se u povijesti svjetske književnosti često spominjalo kako "od Ibsena skandinavska drama vlada europskim pozornicama".

Ibsen je u mladosti bio ljekarski pomoćnik, zatim je studirao medicinu, pa se sve više bavio filozofijom i književnošću, no na kraju se posvetio

isključivo kazalištu. Radio je kao redatelj, zatim upravitelj kazališta, a nakon prvih uspjeha kao kazališni pisac otputovao je u Rim i u raznim europskim gradovima živio 27 godina. Od brojnih djela u kritike su cijenjene kao "drame ideja" *Brand* i *Peer Gynt*, a iz naturalističke faze osobito *Stupovi društva* (*Samfundets stter*), *Lutkina kuća* (*Et dukkehjem*) - koja je kasnije poznatija s nazivom *Nora - Sablasti* (*Gengangere*) i *Neprijatelj naroda* (*En folkefiende*). U posljednjoj fazi koja se približava simbolizmu, pak, najčešće se spominju *Divlja patka* (*Vildanden*), *Rosmersholm*, *Žena s mora* (*Fruen fra havet*), *Hedda Gabler* i *Graditelj Solness* (*Bygmester Solness*).

Nora je u smislu cjelovitosti, dramske napetosti, karakterizacije likova i završnog iznenađujućeg obrata vjerojatno najuspjelije Ibsenovo djelo. Ugođaj, raspoloženja i dijalozi izvrsno izražavaju trenutak krize u naizgled sretnom braku Nore i Helmera. Heimer, naime, postaje upravitelj banke, pa se Nora nada da će tako lakše isplatiti dug Krogstadu kod kojeg se u početku braka zadužila da spasi muža od teške bolesti. Taj dug krije od muža, kojemu je tvrdila da joj je novac ostavio otac. Radnja počinje kada Heimer odlučuje otpustiti Krogstada, unatoč Norinu protivljenju, pa zaplet nastaje kada Krogstad prijeti kako će Relmeru otkriti da je Nora krivotvorila potpis oca i da mu duguje novac. Krogstad šalje Helmeru pismo u kojem sve otkriva, ali Nora nagovara prijateljicu Christinu - u koju je Krogstad zaljubljen - da ga odvrati od nauma. Christini to uspije, no Krogstad je pismo već poslao, pa ono dolazi u ruke Helmeru, koji tada bezočno napada Noru da ga je prevarila i upropastila mu karijeru. Tvrdi da ona više nije dostojna odgajati njihovu djecu. Stiže, međutim, novo Krogstadovo pismo u kojem on vraća mjenicu i kaže da ništa neće objaviti. Heimer se tada potpuno promijeni; spreman je, kaže, Nori sve oprostiti. Nora pak sada uviđa kako je njezin brak bio iluzija, shvaća da je mužu, zbog kojeg se žrtvovala, bila tek poput lutke s kojom se igrao nakon "ozbiljnog" posla u stjecanju novca i ugleda. Izjavljuje kako ga napušta. Heimer je tada zdušno nastoji zadržati, ali Nora je nepokolebljiva: ostavlja muža i djecu kako bi pokušala živjeti vlastiti život.

Tom je dramom - kao i nekim drugima, poput *Hedde Gabler* - Ibsen stekao glas feminista i protivnika patrijarhalne obitelji, no problematika koju on zacrtava nipošto se ne može svesti jedino na pitanje položaja žene u tadašnjem društvu. Ibsen se, dakako, očito zalaže za neprijeporno pravo žene da odlučuje o vlastitom životu, on je očito sklon opisima osjećajnosti žene nasuprot navodnoj racionalnosti muškarca - kao što se to, uostalom, može razabrati i u brojnim realističkim romanima - no to je njemu ipak tek jedan segment dubokog problema komunikacije u građanskom društvu. Nora i Heimer se "dubinski" ne razumiju, a ne razumiju se zato što način života razara osobnost i onemogućuje izvornu komunikaciju među ljudima: samoživost, licemjerje i prijetvorna dobrohotnost zamjenjuju prave, istinske ljudske odnose, pa se pojedinac kao osoba mora tek boriti za vlastito priznanje, i to najčešće uzalud. Nora u tom pogledu još zadržava neki optimizam: njezina je odluka i svojevrsna pobjeda. Za razliku od toga

Sablasti, *Divlju patku* i *Heddu Gabler*, primjerice, prožima pesimizam, dobrim dijelom zasnovan i na teoriji o nasljednoj degeneraciji - djeca plaćaju grijehe roditelja, pa tako glavni junak u Sablastima boluje od nasljednog sifilisa - a dijelom i na uvjerenju kako se čovjek ne može oduprijeti podsvjesnim, neobjašnjivim i razumu nedostupnim silama koje neumitno upravljaju njegovim životom i ponašanjem. Oštra kritika društvenog života, te konvencije koje priječe pojedinca ostvariti takav život kakav zapravo želi, isprepleću se pri tome sa svojevrsnim razočaranjem koje prati svaki pokušaj društvenih promjena i svaki napor da čovjek bude sam sebi dostatan i dosljedan. U *Graditelju Solnessu* tako glavni lik zbog uspjeha u struci prekida sa ženom, sa suradnicima i s prijateljima, pa gradnja istodobno postaje rušenje, koje nužno završava i osobnom propašću. Ibsen tako već s izuzetnom umjetničkom snagom izražava raspoloženje koje će uvelike zavladati književnošću krajem devetnaestog stoljeća.

Neke temeljne značajke Ibsenova stvaralaštva dijeli i drugi velikan skandinavske drame, August Strindberg (1849-1912), švedski pripovjedač i dramatičar čiji opus povjesničari književnosti također najčešće dijele u faze: prvu karakteriziraju osobito autobiografski romani *Sin sluškinje* (*Tjänsteqvinnans son*) i *Inferno*, posvećeni djetinjstvu i krizama u njegovom prvom braku, i *Crvena soba* (*Röda rummet*), posvećen boemskom životu u Stockholmu, te glasovite naturalističke drame *Otac* (*Fadren*) i *Gospođica Julija* (*Fröken Julie*). U drugoj su fazi najpoznatije dramska trilogija *Put u Damask* (*Till Damascus*), *Mrtvački ples* (*Dosesdansen*) i *Sablasna sonata* (*Spöksonaten*).

Gospođicu Juliju kritika drži, uz *Noru*, najboljom naturalističkom dramom cjelokupnog realizma. Takvu ocjenu zahvaljuje sažetoj radnji, prožetoj krajnjom unutarnjom napetošću, izuzetnim dijalozima te dojmljivo ocrtanim karakterima koji su ujedno i predstavnici staleža, ljudskih tipova, pa i neke temeljne muško-ženske suprotnosti. Pri tome je često isticano da je Strindberg, nasuprot Ibsenu, "ženomrzac" koji naglašava lakomislenost, neodlučnost, osjećajnu zbrku i odanost trenutnim poticajima ženskih likova, nasuprot kakvoj-takvoj staloženosti muškarca. To pitanje, međutim, prelazi okvire tumačenja Strindbergove drame. U njoj je, naime, izuzetnom sažetošću oblikovan trenutak u kojem se događa neka vrsta sudbinskog raspleta dva života. Julija, kći grofa, prekida zaruke u Ivanjskoj noći i očijuka s grofovim slugom Jeanom, koji je zaručen s Kristinom, i na kraju ga zavodi. Jean joj priznaje da je kao dječak bio u nju zaljubljen, no oni nakon "svršenog čina" zapravo ne znaju što činiti. Jean predlaže da zajedno otputuju u Italiju, gdje će on otvoriti hotel, no u daljnjim razgovorima sve više dolaze do izražaja njihove bitne razlike. Julija tako optužuje Jeana da je ukrao njezinom ocu bocu vina, napetosti među njima sve više rastu, pa Julija na kraju predlaže da se ubiju. Jean to odbija i nagovara je neka sama otputuje. Ona pristaje, no nosi sa sobom pticu, pa kada Jean kaže kako ne može putovati s pticom, odgovara neka je onda ubije. A kada Jean to doista i učini, Julija se zgrozi, a

pojavljuje se i Kristina koja tvrdi kako se nipošto neće odreći zaručnika. Kada se čuje glas grofa koji se vratio s puta i koji naređuje Jeanu da mu spremi čizme i skuha kavu, Julija očajna pita Jeana što da radi. On pokaže britvu i ona se odlazi ubiti.

Brojna su i raznovrsna tumačenja te drame. Kritika je naglašavala bilo odnose među spolovima, bilo nerazumijevanje likova zbog razlika u socijalnom položaju, bilo pak naturalističku teoriju o nasljeđu i odgoju, jer Julija u svađi s Jeanom jednom opisuje i svoje djetinjstvo i majku koja ju je učila mrziti muškarce. Sva su takva tumačenja, međutim, podjednako moguća i vjerojatna kao što su i nedostatna: temeljna je vrijednost te drame u takvoj obradi kakva zadivljuje sažetom napetošću, iznenadnim, a ipak psihološki motiviranim obratima te dijalozima u kojima se isprepleću svi navedeni motivi, a istovremeno je sve prožeta i nekom samosvojnom simbolikom.

Takva je simbolika prisutna u kasnijim Strindbergovim djelima do te mjere da ga mnogi drže jednim od najvažnijih predstavnika simbolizma u drami, premda je on sam odbijao svrstati se u taj književni pravac. Govorio je kako je on ostao naturalist, samo što sada "radi" s drugačijom građom. Takva bi se određenja ipak teško mogla održati, jer *Put u Damask* i *Sablasna sonata* eksperimentiranjem s vizijama, nekim mističnim zanosom i težnjom za izrazito naglašenim jakim dojmovima prije pripadaju onakvoj tehnici kakvu će njegovati tek ekspresionizam.

Poput Ibsena i Strindberga i njemački pripovjedač i dramatičar Gerhart Hauptmann (1862-1946) prošao je razvojne faze od naturalizma do simbolizma. Svojevremeno je svjetsku slavu stekao osobito kao dramatičar - 1912. dobio je i Nobelovu nagradu - no kritika ga danas ipak ne cijeni toliko kao "skandinavce". Uglavnom se smatra da su mu najbolja ostvarenja u naturalističkoj fazi *Čuvar pruge Thiel* (*Bahnwarter Thiel*), *Pred zoru* (*Vor Sonnenaufgang*) i *Tkalci* (*Die Weber*), a u posljednjoj, simbolističkoj fazi, svojevrsna "dramska bajka" *Potopljeno zvono* (*Die versunkene Glocke*). *Tkalci* su do danas ostali primjer dramske tehnike kojom se nastoji obuhvatiti cijela jedna zajednica - tema je ustanak šleskih tkalačkih radnika 1844. - i to u nekom aspektu pojedinačnih sudbina koje su prikazane i složene poput mozaika. *Potopljeno zvono*, opet, potpuno je drugačijeg stila i ugođaja. To je poetska drama o majstoru Heinrichu koji je izrađivao nenadmašna zvona i o tome kako je "zli duh" uništio njegov rad jer je zvono palo u more kada su ga nosili u brda da ga postave na zvonik crkve, podignute na nekom vrhu. Majstor se tada povukao u brda i unatoč protivljenju žene, suseljana, pastora i prijatelja, nije se želio više vratiti u dolinu, obrazlažući kako su njegova zvona "bila dobra za doline", ali "nisu bila dobra i za brda" u kojima se jedino može doživjeti prosvjetljenje.

Suvremenici su u toj drami vidjeli neku obnovu romantike i u tom su je smislu cijenili kao nadvladavanje naturalizma. Nešto kasnije je gotovo zaboravljena, no u naše vrijeme može ponovno izazvati zanimanje kao uspjeli izraz mnogih ideja i raspoloženja kakva će zavladati osobito u ranom

modernizmu, ali kakva će se učestalo vraćati i u mnogim ostvarenjima sve do naših dana.

I Ibsen, i Strindberg, i Hauptmann tako su već na razmeđu epoha, a njihovi opusi pokazuju kako je teško u povijesti književnosti redati književnike naprosto prema godinama rođenja ili godinama objavljivanja djela. Čini se da je zato danas sve više pitanje interpretacije koja djela tih dramatičara valja shvatiti kao vrhunce realizma i naturalizma, a koja su opet otvorila put modernizmu ili su pak već doista prava modernistička ostvarenja. A zbog sličnih je razloga još teže ustvrditi tko bi mogao biti posljednji veliki svjetski pisac epohe realizma. Svakom se izboru mogu navesti brojni prigovori, pa ako kažemo da je to ruski novelist i dramatičar Anton Pavlovič Čehov (1860-1904), moramo biti svjesni da je to uvjetno određenje; on je podjednako tako jedan od prvih pravih modernista.

Čehov, valja ponajprije kazati, ide u red najglasovitijih svjetskih novelista. Počeo je pisati kratke humoreske, usvojivši sažet stil i vještinu u kratkom i dojmljivom ocrtavanju karaktera, a nastavio je brojnim novelama od kojih je gotovo nemoguće nabrojiti najbolje. Kritika tako tek uvjetno najčešće spominje *Slučaj iz prakse* (*Slučaj iz praktiki*), *Dama s psetancetom* (*Dama s sobačkoj*), *Arhijerej* i *Zaručnica* (*Nevesta*). Što se tiče njegovih drama, drži se da je postigao vrhunac u četiri svjetski poznata ostvarenja: *Galeb* (*Čajka*), *Ujak Vanja* (*Djadja Vanja*), *Tri sestre* (*Tri sestry*) i *Višnjik* (*Višnevy sad*).

Čehovljeve novele povezuje s realizmom tehnika zasnovana na ideji "isječka života". On poštuje načelo iluzije zbilje, što će reći da izabrani likovi i događaji moraju odgovarati onome što se stvarno moglo zbiti, pa je i prednost u opisivanju data zbiljskim događajima, a ne razmišljanjima, mašti i fantastici. Zapažanja su također objektivistička i ne prepuštaju se nikada isključivo perspektivi. Ipak, njegova književna tehnika prilično se razlikuje od starije realističke proze, jer on napušta zamisao o cjelini životne sudbine i o takvoj noveli kakva bi se mogla shvatiti kao izdvojeni dio velikog romana. Naziv "dezintegracija realizma", koji se svojevremeno često spominjao kada se govorilo o počecima modernizma, tako je njegovoj novelističkoj tehnici uvelike primjeren: on više ne drži roman vrhuncem praznog stvaralaštva. "Veliki oblik" realizma, roman, tako upravo u njegovom stvaralaštvu kao da završava u "malim oblicima"; dominaciju romana zamjenjuje novela, a to nije tek neka manje važna razlika; to nije tek pitanje slučajnih piščevih sklonosti, nego je i znak dubokih promjena u shvaćanju cjelokupne književnosti. Obuhvatna vizija svijeta i života završava tako u "raspadu" na pojedinačne "isječke" koji se, upravo unutarnjom logikom književnog oblikovanja, na kraju moraju svesti na dojmove. Tako i svojevrsni "lirizam", kojeg su mnogi kritičari prepoznali u Čehovljevim novelama, ima i svoje epohalne razloge.

A upravo takav lirizam jedna je od bitnih značajki i njegovih drama. U njima nema prave dramske radnje koja bi proizlazila iz sukoba, događaja, suprotstavljanja među likovima i suprotstavljanja strastvenih likova okolini. Ipak, one nisu lišene neke unutarnje napetosti koja nastaje izmjenama

psiholoških stanja unutar osoba. Raspoloženja se mijenjaju u širokoj skali, od depresije do euforije, a ta raspoloženja Čehov nenadmašiva uspijeva prenijeti na cjelokupnu atmosferu: na sceni se osjeća neka tragika postojanja ljudi koji zapravo ne znaju što da učine s vlastitim životom, koji bi ga željeli, ali ga ne mogu promijeniti, kako zbog vanjskih okolnosti, tako upravo i zbog vlastitih karaktera. Neumitno protjecanje besmislenog života, prepunog slučajnosti, kao da postupno razara sve osobnosti; nitko i ništa mu se ne može oteti, pa se tako na sceni pojavljuje ona pozadina ljudskih života koju je realizam teško uspijevao izraziti.

Povjesničari kazališta tako Čehovljeve drame drže novim tipom dramskog izraza, koji je znatno utjecao na cjelokupnu europsku kazališnu umjetnost. Od tehnike realizma pri tome je ostala jedino činjenica da Čehov bira "obične ljude" i "obične sudbine" takvih pojedinaca kakvi više nisu ni tipični, ni reprezentativni za neke slojeve, staleže ili ljudske tipove, nego su naprosto opisani kao "obično-neobični ljudi". Svaki običan čovjek, naime, upozorava tako kazalište, nije nikada dokraja sličan drugome, pa je u tom smislu Čehovljev realizam na neki način dublji i vjerodostojniji od tehnike koja bi, barem načelno, željela oponašati znanstvenu metodu opisivanja ljudi kao primjera, odnosno tipova. A simbolika, usporediva donekle s onom koju već nalazimo u Zole, a još više u Ibsena i Strindberga, najčešće pri tome služi da pojača dojam cjeline: likovi, događaji, atmosfera i tijek života kao da upućuju i na nešto što se ne može odmah razabrati, a što može ostvariti jedino velika umjetnost.

Krajem devetnaestog stoljeća realizam više ne dominira svjetskom književnošću, no utjecaj tehnike koja je u toj epohi razrađena i usavršena nipošto time nije prestao. Štoviše, utjecaj velikih realističkih romana izuzetno se proširio i kasnije, pa čak i izvan granica europskog kulturnog kruga. A u samoj Europi nema književnosti koja barem u nekim ostvarenjima nije slijedila temeljna načela tehnike realizma, a podosta često i naturalističku književnu teoriju. Tako i u hrvatskoj književnosti u kasnijim djelima Augusta Šenoe nije teško razabrati pokušaje da se slijedi ne samo romantična, nego i realistička tehnika, a Eugen Kumičić (1850-1904), primjerice, preuzeo je i pokušao popularizirati Zolinu teoriju eksperimentalnog romana. Također i Ksaver Šandor Đalski (1854-1935), pa Josip Kozarac (1858-1906) i Ante Kovačić (18541889) objavljuju djela u takvoj tehnici, djela koja doduše ne mogu ući u vrhunski izbor svjetske književnosti, ali zasigurno i ne zaostaju za ostvarenjima mnogih drugih naroda. Najvažnije je, međutim, što realizam i u Hrvatskoj, kao i u svim ostalim književnostima, premda više neće biti dominirajući, ostaje prepoznatljiva književna tehnika sve do naših dana, takva tehnika koja ne samo da se pokušava povremeno obnoviti nego kakva u gotovo nepromijenjenom obliku omogućuje da se sve do danas ostvare i vrhunska djela.

Tehniku realizma, ali i svojevrsni "duh realizma", pokušavalo se obnoviti vrlo često, jedanput zbog ideoloških razloga, a drugi put zbog strogo

književnih razloga. Tako je politički i ideološki pritisak u Sovjetskom Savezu doveo do teorije o "socijalističkom realizmu", pa premda je ona zapravo uvelike i sprječavala imanentni razvitak književnosti, ipak su i u njezinim okvirima nastala poneka djela, kao roman *Tihi Don* Mihaila Šolohova, kojima se ne može zanijekati visoka umjetnička vrijednost. A da se pak u očuvanju realističke tehnike ne radi jedino o pritisku politike i ideologije, vjerojatno najbolje svjedoči činjenica što su ideološki potpuno različiti, a u političkim stajalištima izravno suprotstavljeni, romani Aleksandra Solženjicina (1918.) zapravo ostvareni gotovo istom realističkom književnom tehnikom kakvu zastupa socijalistički realizam.

Zamisao velikog romana u kojem će biti opisana ljudska sudbina, pripovijedanjem razgranate fabule, takvom karakterizacijom likova kakvu upravo i jedino fabula može ostvariti, i visokim uvažavanjem načela vjerodostojnosti, čini se, tako ni u kojem slučaju ne pripada samo prošlosti. U razgranatim književnim pravcima u kojima se kreće književnost posljednjih stotinjak godina ni tradicija realizma tako ne zauzima nevažno mjesto. A osim toga, valja reći na kraju, premda to nipošto nije najmanje važno, da tehnika realizma uvelike i danas vlada trivijalnom književnošću, pa tako neminovno ulazi, sudjeluje i djeluje na razvitak cjelokupne književne proizvodnje. Ipak, pokušamo li slijediti vrhunska ostvarenja, epoha modernizma opet je uvelike promijenila cjelokupnu "sudbinsku priču" svjetske književnosti.

10.

MODERNIZAM

Rasprave o tome kako valja opisati, odrediti i nazvati posljednju veliku epohu svjetske književnosti traju već više od stotinu godina. Započele su krajem devetnaestog stoljeća, kada je postalo jasno da model realizma više ne zadovoljava vrhunske književnike, nastavile su se osobito žustro nakon dvadesetih godina prošlog stoljeća, kada se nekoliko književnih pravaca uporno nadmetalo za prvenstvo i vladajuću ulogu u širem književnom obzoru, te se opet, nakon kraćeg smirenja, obnovile kada se osamdesetih godina prošloga stoljeća postavilo pitanje nije li epoha modernizma konačno završila, a počela nova epoha, uvjetno nazvana "postmodernizam". Do zaključaka, koji bi bili barem u nekoj mjeri usuglašeni, međutim, nisu dovele ni do danas. Temeljno pitanje o tome kako valja shvatiti posljednju veliku književnu epohu, kako je odrediti, kako je opisivati, pa čak i kako je nazvati, ostalo je uglavnom još uvijek otvoreno.

Razlozi su tome višestruki. U ranijim raspravama često isticano uvjerenje da povjesničar književnosti ne može suditi o onome što pripada suvremenosti, jer mu nedostaje već utvrđeni sud književne kritike i izbor utemeljen na općoj suglasnosti publike, danas se teško može održati. Prošlo je, naime, već više od stotinu godina, pa da ne možemo vidjeti ono što se zbivalo prije pola stoljeća u "povijesnoj perspektivi" ne čini se odveć uvjerljivim. Tako će biti važnijim razlogom to što se književnost u posljednjih stotinjak godina razvila, razgranala i raslojila u ranije neslućenim razmjerima, obuhvativši istovremeno doista cijeli svijet u takvoj mjeri da je u raznovrsnosti postala nepreglednom, dok su se istovremeno toliko pojačale komunikacije da su sve književnosti postale prepoznatljive, bez obzira na jezike i posebne tradicije u kojima su nastale. O vodećim svjetskim književnostima tako se više ne može iole opravdano govoriti, ali i tome se, opet, može suprotstaviti činjenica da neka djela dolaze do svjetske slave mnogo brže i lakše nego što to bijaše u prošlosti. Nešto poput vladajuće matice književnog razvitka jedva da se još može razabrati, a mnogi vrhunski pisci stvarali su u novije doba tako

raznolika književna djela da ih je naprosto nemoguće svrstati u makar kako uvjetne okvire. Povjesničar književnosti tako je prisiljen na sve manje uvjerljiva uopćavanja i krajnje uvjetne karakterizacije, pa to zahtijeva da se osloni i na neka najširа određenja cjelokupne kulture. A to, opet, znači da sve, još u većoj mjeri nego kada se radilo o ranijim epohama, ovisi o njegovoj osobnoj interpretaciji kako pojedinih djela tako i cjeline epohe.

Ostali problemi lako se mogu razabrati već i u nejasnoćama i sporovima oko naziva. "Modernizam" je, naime, naziv koji se rabi u nekoliko čak i bitno različitih značenja, a sve biva još složenije što se "moderna" i "modernost" - iz kojih je izveden - također rabe u krajnje neodređenom smislu. Od druge polovine dvadesetog stoljeća tako jedino u općoj povijesti književnosti bijaše uobičajeno da se "modernizam" rabi kao oznaka za posljednju književnu epohu. S obzirom na tada još razgranate književne pravce, bilo je pokušaja da se uvede i pluralni naziv "modernizmi", koji se kolokvijalno često označavao i kao "izmi", prema završetku naziva gotovo svih pravaca. No, kako je postupno jačala svijest da među modernim književnim pravcima postoji i veće zajedništvo nego što se to moglo činiti s obzirom na njihove međusobne polemike i osporavanja, počeo se rabiti i naziv "moderna", koji su neke povijesti književnosti - pa tako, na primjer, i hrvatska - uzele kao naziv jednog razdoblja, najčešće onoga od prijelaza stoljeća pa do početka Prvoga svjetskog rata.

Najveće su se poteškoće u znanosti o književnosti, međutim, javile kada su počele rasprave o moderni u smislu šireg povijesnog razdoblja pa se osobito u filozofiji povijesti naziv rabio u smislu razlike između svojevrsnog produljenog trajanja srednjega vijeka i "novoga doba" u kojem počinje vladavina znanosti i tehnike. I o "modernosti" se tada počelo govoriti u smislu svojstva koje se pridaje nekim težnjama, svjetonazoru i idejama, pa i raspoloženju koje pripada svakoj opreci prema tradiciji.

Naziv i pojam modernizma, nadalje, u novije je vrijeme doveden u opreku s postmodernizmom, što je proizašla iz uvjerenja da otprilike sedamdesetih godina prošloga stoljeća počinje nova književna epoha. I u takvom shvaćanju ipak su teškoće s nazivom ostale: "postmodernizam" zapravo znači da ne možemo čak ni imenovati epohu nakon modernizma, a kažemo li kako se radi o nečemu "nakon modernizma" što je u samom imenu sadržano - ne mogu se izbjeći nezgodne primisli; "moderno" je uvijek povezivana sa suvremenošću i sadašnjošću, pa ono što dolazi nakon moderne, što je "post-moderno", pripada budućnosti, što će reći da je zapravo fikcija.

Zato možda i nije naodmet upozoriti na vezu riječi "modernizam" s riječi "moda". Mi doduše imamo i riječ "pomodan", za razliku od "moderan", no u najširem smislu dobar dio teškoća oko određenja modernizma proizlazi iz toga što književnost u posljednjem stoljeću doista uvelike podliježe upravo modi: mijenjaju se tehnike, tematike, načela stvaralaštva, obrada i svrha književnosti u ranije nepoznatom ritmu, u ritmu koji doista podsjeća na ritam izmjena u modi. Dakako, bilo bi pretjerano tvrditi da je baš to temeljna

značajka posljednje velike književne epohe, no čini se da će to ipak biti jednom od značajki koju su gotovo svi teoretičari zapazili, a koja se sastoji u tome što od kraja devetnaestoga stoljeća kao da novina postaje vrijednost sama po sebi. Neće to doduše značiti, kako se sada smatra, da je svako novo književno djelo bolje od prethodnog, no činjenica je da baš veliki pisci u svojim najboljim djelima stalno nastoje nadmašiti prethodnike, upravo zato ih često i oštro osporavajući. Čežnja za novošću kao da je tako dovela do sloma realizma, a čežnja da se nadmaši prethodnike u svemu dovela je do takozvanog "hermetizma" i nerazumljivosti vrhunske visoke književnosti široj publici; publika gotovo da bi morala biti posebno obrazovana.

Je li taj proces završen negdje sedamdesetih ili osamdesetih godina prošloga stoljeća? - ključno je pitanje o kojem ovisi hoćemo li odrediti postmodernizam kao novu epohu. Recimo odmah da se za takvo stajalište mogu navesti određeni razlozi, jer doista možemo dosta lako primijetiti da posljednjih desetljeća nastupa neka zasićenost u traganju za novim i za onim što će nadmašiti prethodnike. Ipak, ni time nedoumice oko posljednje književne epohe nisu razriješene.

A nisu razriješene zato što, ako se i odlučimo da modernizam shvatimo tek kao pretposljednju veliku književnu epohu, nije teško ne zapaziti kako je ritam izmjene vodećih razvojnih tokova književnosti takav da između raspoloženja i tehnika na prijelazu stoljeća, i onoga što nastupa otprilike nakon prvih desetljeća i traje do kraja Drugog svjetskog rata, postoje i opreke i međusobna osporavanja, uvelike nalik onima što ih se može razabrati, na primjer, između romantizma i realizma ili renesanse i baroka. A nakon toga, opet, čini se da od pedesetih do sedamdesetih ili osamdesetih godina postoji, dakako vrlo uopćeno gledano, opreka prema ranijim desetljećima, i tek je osamdesetih godina prevladala tehnika postmodernizma, doduše u nekoj opreci prema cijelom modernizmu, ali još jasnije u opreci prema ranijim desetljećima.

Tako se, premda dosta privlačno, opreka između modernizma i postmodernizma ne razrješava sve dotle dok ne razriješimo i dugo trajanje modernizma; i unutar kakvih sedamdesetak godina može se razabrati posve jasno prevladavanje jedne, pa zatim potpuno drugačije i oprečne orijentacije. A to znači da određenja postmodernizma unatoč svemu još ni u kojem slučaju nisu dovoljno jasna da bismo se mogli odlučiti kako je postmodernizam doista nova velika epoha svjetske književnosti.

Zbog toga je možda prikladnije da još i modernizam shvatimo kao posljednju veliku književnu epohu, ali da ga pokušamo razdijeliti na razdoblja koja, odmah valja napomenuti, dosta podsjećaju na ranije razlike među epohama. Osim toga, opis povijesti književnosti posljednjih stotinjak godina ne može zanemariti raslojavanje književnosti u književne pravce. Oni su, naime, izvan svake sumnje odigrali određenu ulogu u razvitku književnosti, osobito od kraja devetnaestog stoljeća do polovine dvadesetoga, pa premda ih danas razlikujemo više prema teorijskim manifestima nego prema književnim

ostvarenjima, svakako su uvelike obilježili književna zbivanja tijekom cijele epohe. A tome valja dodati i to da se ni u jednoj književnoj epohi književna teorija nije kao u modernizmu do te mjere ispreplela s praksom, da je danas već gotovo nemoguće razlikovati "čistu književnost" od tekstova koji su i književnoteorijski, književnokritički, filozofski ili naprosto znanstveni. Pri tome ipak valja napomenuti da je danas naglasak u takvom jedinstvu svih vrsta tekstova posve drugačiji nego što bijaše u zoru svjetske civilizacije: čini se da smo danas možda i odveć skloni da i filozofiju, i religiju, i znanost prosuđujemo jedino mjerilima umjetničke književnosti. Premda kratki pregled povijesti svjetske književnosti te probleme isprepletanja u kulturi naprosto mora u velikoj mjeri zanemariti zbog aspekta s kojeg pristupa izboru, ni književni pravci, niti u najširem smislu riječi teorija, ne smiju se zapostavili, jer je u pozadini izmjena književne tehnike unutar epohe modernizma uvijek i šira rasprava o filozofskim, znanstvenim, religijskim i političkim, pa u najširem smislu riječi i svjetonazorskim pitanjima.

Razdijelimo li epohu modernizma na razdoblja, uvjetno smo ipak dobili barem nešto u smislu preglednosti epohe, koja je možda najveći izazov povjesničarima književnosti jer se u njoj moraju u najvećoj mjeri susresti i s problemom shvaćanja, razumijevanja i određenja suvremenosti. A za taj pokušaj možda je ipak najprikladnije razdijeliti epohu modernizma na četiri temeljna razdoblja: esteticizam, avangardu, kasni modernizam i postmodernizam.

A) Esteticizam

Da promjene koje su postupno zahvatile cjelokupnu književnost posljednjih desetljeća devetnaestog stoljeća započinju u poeziji, lako je razumjeti: poezija nije nikada mogla slijediti načela oponašanja zbilje, pa je u "doba romana" naprosto morala tražiti neki svoj novi, vlastiti položaj, važnost i značenje u sustavu književnih vrsta. Proza se, dakako, mnogo lakše mogla uskladiti sa znanošću, no prirodi poezije ni takva teorija, ni takva praksa, nisu mogle odgovarati. A nasljeđe romantizma realizam je oštro osporavao; romantička poezija tako kao da više nije odgovarala duhu vremena. Zbog toga će još u vrijeme vladavine realizma poezija preuzeti ulogu najave novog shvaćanja poetike i svrhe književnosti. Pjesničko se djelo očito teško može shvatiti kao ukradeni opis zbilje, ali ono više neće biti shvaćeno niti kao izricanje manje ili više naglašenih "običnih" osjećaja. Pjesma kao da postaje uzorak stvaranja potpuno nove zbilje; ona, naime, kao da izrazito jasno oblikuje novu zbilju i neku novu, svoju vlastitu istinu. Tako će teorija poezije postupno zahvatiti cjelokupnu književnost, pa modernizam počinje kada vjerodostojnost, uvjerljivost i spoznaja zbilje prestaju igrati odlučujuću ulogu u razumijevanju i ocjenjivanju književnosti. Književnost će otada tražiti nešto poput vlastitog, jedino njoj samoj primjerenog iskustva; ona će zahtijevati autonomiju unutar kulturnih vrijednosti, autonomiju vjerojatno veću nego ikada prije.

Paradoks je modernizma, doduše, što je takva autonomija upravo u toj epohi uvijek nanovo i "izvana" i "iznutra" oštro osporavana, napadana i nijekana na najrazličitije načine. Kad kažemo "izvana", to će reći da je izravnim političkim pritiskom u dva navrata bila gotovo onemogućena: fašizam i staljinizam su se, unatoč suprotstavljenim ideologijama, u tome začudo dobro slagali: književnosti su pokušali oduzeti bilo kakvu samostalnost, propisujući joj ne samo oblik nego i duh stvaralaštva. Kad kažemo "iznutra", pak, mislimo kako su u samim promjenama književnih moda i pravaca učestali i zahtjevi da književnost postane nešto više nego samo književnost. Da, primjerice, obuhvati i promijeni i filozofiju, i politiku, i religiju i cjelokupni svjetonazor. Unatoč tome književnost je, ipak, upravo u toj epohi uspjela održati u povijesti dotad vjerojatno nepoznat stupanj samostalnosti, barem sve do naših dana, a stalni napadi na njezinu autonomiju kao da i sami svjedoče koliko je ona bila duboko utemeljena u epohi koja je možda i na izmaku, ali kojoj u najširem smislu vjerojatno još uvijek pripadamo.

Dakako, položaj književnosti ne može se odvojiti od cjeline kulture, pa tako ni od onoga što nazivamo zbiljom. A to će reći da se ni književnost modernizma ne može razumjeti bez razumijevanja pojava koje su se dogodile tijekom nešto više od stotinu godina kako u svagdašnjem životu, tako i u umjetnosti, znanosti, filozofiji i religiji. Kako je to ipak jednostavno nemoguće uvesti u kratki pregled posvećen isključivo povijesti književnosti,

može se jedino upozoriti da znatnu ulogu preteča književnog modernizma imaju i mnogi pravci u ostalim umjetnostima. A valja barem i napomenuti kako je filozofija Friedricha Nietzschea (1844-1900), svojom glasovitom tvrdnjom "da je Bog mrtav", i svojim pozivom da se promijene sve ustaljene vrijednosti, kao i da se teži novom idealu nadčovjeka, znatno utjecala na razvitak upravo književnosti modernizma, premda se sam Nietzsche podjednako tako može shvatiti i kao možda najveći "antimodernist". Njegova je filozofija, naime, podjednako tako pridonijela utemeljenju modernizma, kao što je i bila izravno protiv onoga smjera u kojem je krenula matica književnog stvaranja nakon njega.

A smjer te matice zacrtao je, prema općeprihvaćenom mišljenju, francuski pjesnik Charles Baudelaire (1821-1867), svojom zbirkom *Cvjetovi zla* (*Les Fleurs du mal*) koja je postala jednom od najglasovitijih i najutjecajnijih zbirki svjetske poezije. Njezin se utjecaj vjerojatno može mjeriti jedino s utjecajem Petrarkina *Kanconijera*, a na usporedbi ta dva djela gotovo da se može razabrati sve što se zbivalo u svjetskoj poeziji od renesanse do modernizma.

Baudelaire je rođen u Parizu, nakon srednje škole otišao je na put u Indiju, no ubrzo se vratio, živio u Parizu najprije rastrošno, no kasnije sve mukotrpnija kao profesionalni književnik. Osim poezije pisao je i kritike o likovnoj umjetnosti, eseje i rasprave - i danas se tako cijeni *Romantična umjetnost* (*L'Art romantique*) - a glasovita mu je i knjiga pjesama u prozi *Spleen Pariza* (*Spleen de Paris*). Ipak, njegova je temeljna knjiga i životno djelo zbirka *Cvjetovi zla*, zbog koje ga drže ne samo pretečom nego i utemeljiteljem modernizma, a zbog koje je 1857. osuđen na pariškom sudu jer je "vrijeđala javni moral".

Cvjetovi zla opsežna su zbirka, komponirana u šest ciklusa, kojima se u novijim izdanjima obično dodaju i *Dodane pjesme*. Uvodna je pjesma *Čitatelju*, koja naznačuje temeljnu tematiku, a zatjm su sve pjesme razvrstane u redu koji sugerira svojevrsno kretanje u suprotnostima. Prvi dio *Spleen i ideal* tako je rađen na kontrastu između "uzleta" i "pada"; drugi, *Pariške slike*, obrađuje neki pokušaj bijega od samoga sebe, koji se sastoji u lutanju velegradom; treći, *Vino*, taj bijeg zamjenjuje pokušajem smirenja u imaginarnom raju umjetnosti, a četvrti dio, *Cvjetovi zla*, kao da želi označiti neko predavanje čarima destrukcije. Zadnji dijelovi, *Pobuna* i *Smrt* vraćaju se na početni pokušaj pobune i traže neko smirenje jedino u smrti, koja je, "kao ono potpuno nepoznato" neka tek negativno naznačena mogućnost smirenja.

Usporedimo li to s Petrarkinim *Kanconijerom*, očito je, najprije, da se radi o velikom proširenju tematike, ali i o promjeni općeg stava prema pjesništvu. Dok su Petrarkine pjesme neka vrsta sažete upute o iskustvima određenog tipa osjećajnosti, i dok su tako ipak sve u jednom "tonu", Baudelaire se stalno kreće u protuslovljima. Dok je Petrarca opsjednut idealom ljubavi i svojevrsnog načina izražavanja osjećaja u patosu "pročišćenja" koje vodi prema uzdizanju do božanskog, Baudelaire čini se da je sklon baviti se

najviše "propadanjem"; dok jedan vjeruje u neko duboko jedinstvo istine, ljepote i dobrote, drugi ni u što više ne vjeruje i jedino kao da se nazire neki smisao u traganju za nedostižnim savršenstvom ljepote izraza. Dok je Petrarca tako u širem smislu nalik i romantičarima, jer izriče plemenite, lijepe i duboke osjećaje, Baudelairea najviše zanimaju bol, ružnoća, grijeh i ono što bi Petrarca držao najnižim u čovjeku. Premda tako Baudelaire podosta duguje romantičnoj pobuni, premda se poput mnogih romantičara često svrstava na stranu Sotone, on je ipak bitno različit i od romantizma, jer ne želi izricati i poticati osjećajnost; on ne traži od čitatelja "odziv srca", nego prije nešto poput "odziva mašte"; čitatelj mora razabrati i osjetiti iskustva i osjećaje koji ne pripadaju svagdašnjici, koji nisu uobičajeni i čiji izraz redovno prelazi u retoriku, nego koji su jedino i isključivo svojstveni umjetnosti, odnosno pjesništvu. Pjesništvo mora proširiti i obogatiti svagdašnje iskustvo; ono ne smije više podsjećati na išta unaprijed nam već poznato.

Pribrojimo li tome izuzetnu vrsnoću stihova, a Baudelaire je pjesme virtuozno oblikovao u skladu zvuka, ritma i tematike, biva jasno zašto ga cijeli niz vrhunskih pjesnika gotovo sve do danas drži uzorom i učiteljem. Neki su pri tome isticali odzvuke obnove romantizma u "prokletstvu pjesnika", često prisutnom u njegovim stihovima, drugi su držali kako je za poeziju osvojio "pustoš velegrada" i nezadovoljstvo modernog čovjeka koji tako često ne zna što da učini sam sa sobom, a treće je fasciniralo njegovo stalno jedinstvo u protuslovlju. Svi su se, međutim, uglavnom slagali da je on uspijevao gotovo uzvišenim stilom pjevati o bludnicama, vampirima i strvinama, da mu je dosada (*spleen*) podjednako·vrijedno raspoloženje kao oduševljenje i zanos, te da uživanje u grijehu kao da cijeni podjednako kao i pobožnu predanost idealizmu nadzemaljske ljepote. Pri tome i nije nužno tražiti neku filozofsku ili svjetonazorsku pozadinu njegovog pjesništva: ono se može tumačiti na mnogo različitih načina naprosto zato što je ostvareno isključivo i jedino kao vrhunsko pjesništvo. Iskustva i spoznaje koje ono donosi jedino su njemu samom svojstveni; Baudelaire govori ono što se nikako drugačije i nije moglo izreći.

Baudelaireova pjesnička tehnika osvojila je najprije nekoliko vrhunskih francuskih pjesnika, a kasnije i vrhunsko pjesništvo u čitavom nizu drugih književnosti. Znatne su pri tome razlike u načinu kako ga je zapravo tko shvaćao: neki su držali presudnim jedne, a neki druge značajke, no čini se da su se svi ipak slagali u tome da je najviša vrijednost virtuozna izvedba i naglašena autonomija književnosti. Umjetnička vrijednost književnosti prevladala je nad svim ostalim vrijednostima.

A to vrijedi i za drugog prethodnika i utemeljitelja modernizma, Lautréamonta (pravim imenom Isidore Ducas, 1846-1870), autora knjige *Maldororova pjevanja* (*Les Chants de Maldoror*), koja je do te mjere zgranula njegovog nakladnika da ju je odbio prodavati. Zgranutost koja je obuzela Lautréamontove suvremenike, i koja se dugo zadržala u povijesti književnosti koja i danas često tu knjigu drži "najneobičnijom knjigom

francuske, ako ne i svjetske književnosti", međutim, zasnivala se na tumačenjima kako je ona neka apologija sadizma i zla. No, premda u njoj doista ima i izravnog svetogrđa, opscenosti, perverzija, pa i sadizma, himni morskim psima i slavljenja demonije naslovnog junaka, sve je to samo posljedica namjernog izokretanja svih vrijednosti, u stilu koji ne razlikuje patos od ironije, koji namjerno miješa uzvišeno i najniže te koji ne postavlja nikakve granice uzletima mašte. Poezija i proza, čak i trivijalna proza u opisu tajanstvenog demonskog zločinca, halucinacije i konkretne slike, san i java, zbilja i mašta isprepletene su u nerazlučivom slijedu košmara, ostvarenog ipak u jedinstvenom ritmu i u nekoj vrsti stalnog zanosa. A najvažnije je pri tome što je sve to sjajno rečeno i opisano: sve su vrijednosti podređene vrsnom pisanju, takvom pisanju kakvo neobičnošću tematike, iznenadnim usporedbama, metaforama i hiperbolama stvara izuzetan dojam. A upravo zbog toga su *Maldororova pjevanja* prihvatili avangardisti i cijenili ih do te mjere da su ih nadrealisti proglasili prvim i najvećim djelom nove svjetske književnosti.

No, dok Lautréamontova knjiga nije odmah izazvala bilo kakvu reakciju, na Baudelairea se izravno pozivao književni pravac nazvan "simbolizam". Njegove prve teorijske nacrte pisao je Jean Moréas (1856-1910) osamdesetih godina devetnaestog stoljeća, no kasnije su ga razrađivali, upotpunjavali i nadograđivati mnogi pjesnici, od kojih su svjetsku slavu stekli osobito Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1866) te Maurice Maeterlinck (1862-1949). Kasnije se simbolizam proširio i na njemačku, talijansku i rusku književnost, pa i na druge europske književnosti.

Teorija simbolizma najčešće se pozivala na Baudelaireov sonet pod naslovom *Suglasja* koji počinje:

> "Sva priroda hram je gdje stupovi živi
> Nejasne nam umu riječi zborit vole,
> Put čovjeka vodi kroz same simbole
> Što motre ga prisna, a duh im se divi."
>
> *Preveo Ante Jurević*

Ti su stihovi uzeti kao načelo: pjesništvo se mora oslanjati na shvaćanje da je sve prožeta simbolima, i da upravo to izaziva "divljenje". Nasuprot naturalizmu, tu očito nije važna neposredna zbilja, nego je važno ono što upućuje na njezino "dublje" značenje. Simbolisti, međutim, nisu baš odveć jasno odredili kako zapravo shvaćaju simbol, pa to u procjeni njihove teorije i danas može izazvati nedoumice. U današnjoj semiotici, naime, simbol je vrsta znaka: on se najčešće razlikuje od signala, koji je uzročno povezan sa znakom - dim je, recimo, signal vatre - s jedne strane, i od lingvističkog znaka, poput riječi, recimo, koja je samo dogovorno povezana sa značenjem - između hrvatske riječi "pas" i engleske "dog" razlika je jedino što mi jedne glasove povezujemo s pojmom psa, a Englezi druge. Simbol tako ima neku vezu s

onim što "predstavlja", ali premda je ta veza dogovorna, ipak je nečim i potaknuta - križ je, na primjer, simbol kršćanstva, jer je Krist razapet na križu.

Za razliku od takvog danas uobičajenog značenja, simbolisti su držali da je za simbol bito što je on neka veza između stvarnog, osjetilnog i vidljivog te nestvarnog, nadstvarnog i nevidljivog. Pretpostavljali su da se ta veza ne može objasniti niti protumačiti, nego se može jedino naznačiti i sugerirati. Zato oni zahtijevaju da pjesništvo pronađe "tajanstvene" veze između zvuka i značenja, glazbe i slike, između neobičnih slika i zbilje, između raspoloženja i "predmeta". Simboli tako više nisu uobičajeni i svagdašnji, nego se drži da pripadaju jedino i isključivo pjesništvu. Ideal simbolista pri tome bijaše - za razliku od spomenutih parnasovaca - da se pjesništvo što više približi glazbi, kako bi stihovi ne samo zvučali poput melodije, nego bi i upućivali na iskustva i značenja kakva su prisutna jedino u umjetnosti. "Glazbe nek' svud i uvijek ima" - glasi jedan stih u Verlaineovoj pjesmi *Umijeće pjesništva* (*L'Art poétique*) koja je zamišljena kao svojevrstan manifest cjelokupnog književnog pravca. Valja pri tome usporediti tu pjesmu s pjesničkim poetikama Horacija ili Boileaua, jer je ona u nekoj mjeri njima nadahnuta, a usporedba jasno upozorava na razlike: umjesto opisa tema i likova, stilova, kompozicija i figura, te književnih rodova, sada se sve svodi naprosto na "poziv" i jednostavnu uputu:

"Treba da tvoj izbor se kreće
Do riječi sveđ što smisao skriva;
Jer najdraža pjesma je siva
Gdje nejasno s Točnim se stječe."

Prevela Željka Čorak

Vrhunski je pjesnik i teoretičar simbolizma ipak Mallarmé, koji je zamisao "kulta ljepote" i "čiste poezije" doveo, takoreći, do posljednjih konzekvencija. Nije pisao mnogo, jer kao da je težio savršenstvu izraza. Tako se njegov utjecaj zapravo temelji na zbirci izabranih pjesama *Pjesme* (*Poésies*) i dramskoj poemi *Faunovo popodne* (*L'Après-midi d'un faune*) te svojevrsnoj praznoj poemi *Bacanje kocke nikad neće ukinuti slučaj* (*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*), no taj je utjecaj toliko velik da ga je cijelo razdoblje esteticizma držalo nepremašenim uzorom.

Njegova je poezija, ipak, prije svega djelovala na same pjesnike: on je nazvan "pjesnikom za pjesnike", jer njegova težnja da se iskaže neizrecivo, da se glazbenim efektima, igrama riječi i posebnom, samo njemu svojstvenom simbolikom, dopre do čistog pjesničkog iskustva nije lako razumljiva običnom čitatelju. Kako njegovo pjesništvo svjesno i namjerno izbjegava doslovna značenja, konačni smisao svake pjesme ostaje nedokučiv, pa je ideal tek svojevrsna "magija jezika". Čitatelj tako mora čitati poeziju na posve osobit način; mora se prepustiti ugođaju jedinstvenog djelovanja zvuka, naznaka smisla i mogućih spletova primisli koje se ne da nikada dokraja

razriješiti. A takvom se idealu hermetizma i autonomije poetskog izraza Mallarméova poezija približila, čini se, najviše što je to moguće. Može li se njezin ideal do kraja i konačno ostvariti, i on je sam sumnjao, pa je tu sumnju izrazio u nekim pjesmama. A takva je sumnja očito opravdana, jer su kasniji pokušaji da poezija potpuno napusti uobičajena značenja završili naprosto prekidom komunikacije između pjesnika i čitatelja.

Glasovita anegdota, prema kojoj je Mallarmé nekom početniku koji mu se tužio da ima dobre ideje, ali da ih nikako ne uspijeva prenijeti u pjesmu, odgovorio: "Ali, pjesma se ne pravi od ideja nego od riječi", možda najjednostavnije objašnjava što se dogodilo s ukusom i sa shvaćanjem književnosti u početnoj fazi modernizma. Književnost očito više nije ništa drugo nego samo "jezična umjetnost"; u njoj prisutne ideje, problemi, svjetonazori, likovi, strasti i osjećaji moraju odgovarati barem prije svega, a u mnogim zamislima i isključivo, umjetničkoj vrijednosti.

Simbolizam se tako uklapa u značajke razdoblja koje prožima i glasovita *parola L'art pour l'art* (umjetnost zbog umjetnosti) kao i neko raspoloženje prožeta razočaranjem, koje je nazvano "dekadencija", a izražavalo se najvećim dijelom u nevjerici prema uvjerenjima kakva su vodila realizam i naturalizam. Pri tome - kako je spomenuto - već se u Zole primjećuje simbolizam, a Ibsen ili Strindberg u kasnijim fazama sve se više priklanjaju tehnici koja upravo u tom smjeru napušta temeljne zamisli naturalizma. No oni ipak nisu pokušali na sceni ostvariti doslovni lirizam koji proizlazi iz simbolističke teorije. Možda je tome bio najbliže Čehov, no ipak je pisac koji je doista i doslovno poetski simbolizam pokušao prenijeti u dramu Flamanac, koji je pisao francuski, Maurice Maeterlinck (1862-1949). On je razradio i vlastitu varijantu teorije simbolizma, prožetu kršćanskim misticizmom, no svjetski je uspjeh postigao poetskim dramama, od kojih su i danas još vrijedne pozornosti *Peleas i Melizanda* (*Pelléas et Mélisande*), *Unutrašnjost* (*Intérieur*), *Arijadna i Modrobradi* (*Ariane et Barbe-Bleue*) i *Modra ptica* (*L'Oiseau bleu*). U tim dramama nema mnogo dramske radnje, napetosti i sukoba, no poetskim su govorom, nestvarnom scenografijom, dijalozima punih dokraja neobjašnjivih aluzija i atmosferom neke stalne melankolije i danas dojmljive publici.

U tradicionalnim proznim vrstama teorija simbolizma teško se mogla doslovno primijeniti, no neka njezina načela, koja okvirno odgovaraju cijelom razdoblju esteticizma, već su jasno prepoznatljiva u opusu irskog pisca Oscara Wildea (punim imenom Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 1854-1900). On je pisao poeziju, drame i prozu, a prvi mu je svjetski uspjeh knjiga bajki *Sretni princ i druge bajke* (*The Happy Prince and Other Tales*).

Nije, dakako, slučajno što se u razdoblju esteticizma obnavlja zanimanje za bajku; to je književna vrsta u kojoj se mogu oblikovati raspoloženja i tehnika koja se oslanja na iskustva neobičnog i tajanstvenog, a svojevrsna poezija pri tome se može javiti kako u tradicionalnom, tako i u posve novom smislu. Wilde je u tome svakako uspio. Njegove bajke, premda ih danas često

čitaju i djeca, ni u kojem slučaju nisu samo dječja književnost; čak je pitanje jesu li to uopće. U njima nema ni sretnih završetaka, ni pobjede pravde, ni jednostavnosti ponavljanja u varijacijama; one su vrhunski stilizirane, psihološki razrađene, a zauzimaju se doduše za društvenu pravdu i za sve kojima je potrebna pomoć, no fantastika je u njima samo osobito umjetničko sredstvo. Neka vrsta vrlo dojmljive poetske ljepote djecu, čini se, može često čak prije užasnuti nego što ih može poput prave usmene bajke ohrabriti, ali su baš zato odraslom čitatelju nezaboravne. A slična je uporaba fantastike i u njegovom jedinom romanu *Slika Doriana Graya* (*The Picture of Dorian Gray*).

Priča je to, naime, o mladiću izuzetne ljepote, ljepote koja je toliko zadivila slikara Basila Hallwarda da mu je izradio savršen portret, ostvarenje ideala vječne ljepote. Dorian je slikom toliko oduševljen da je spreman zbog te ljepote prodati i vlastitu dušu. Želja mu se ispunjava, pa on ostaje mlad i lijep, a slika preuzima na sebe njegov zbiljski život: portret stari, te kako se Dorian odaje razvratu, dobiva stravične crte bolesnog raspadanja. Sve završava katastrofom: uništavajući portret, Dorian uništava samog sebe; ljepota i život ne mogu se pomiriti.

I Wildeov stvarni život u nekom smislu kao da je s time u skladu. On je, poput nekad Byrona, najprije osvojio, a zatim sablažnjavao englesko visoko društvo, no za razliku od Byrona nije odveć slavno završio: proveo je dvije godine u zatvoru zbog homoseksualizma, a nakon toga pobjegao je u Pariz, gdje je i umro. Od njegovih brojnih drama tadanju je publiku najviše sablaznila *Saloma* (*Salome*), napisana na francuskom, u kojoj je biblijska priča prožeta morbidnom erotikom. Kritika danas drži njegovom najuspjelijom dramom satiru *Važno je zvati se Ernest* (*The Importance of Being Earnest*), koja se i danas s uspjehom izvodi na svjetskim pozornicama.

Modernizam je tako tek postupno osvajao vrhunsku prozu, a Poljak, koji je pisao na engleskom, Joseph Conrad (pravim imenom Jozef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski, 1857-1924), ostvario je u tom smislu vrhunska djela. Po zanimanju je bio pomorac, pisao je brojne pripovijetke i romane, ponajviše iz pomorskog života, od kojih je *Srce tame* (*Heart of Darkness*), objavljena 1902, izuzetnom uvjerljivošću i vještinom zacrtala i problematiku i književnu tehniku koja će se začudnom učestalošću ponavljati u idućih sto godina svjetske proze.

Pripovijest je to o doživljaju pomorca Marlowa, koji priča prijateljima kako je putovao u Kongo, kako se to putovanje pretvorilo u potragu za suludim trgovcem slonove kosti Kurtzom, koji je postao nekom vrstom legende jer je skupio gomile bjelokosti, a urođenicima se nametnuo kao "gospodar života i smrti". Marlow se probijao sve dublje u džunglu, te konačno pronašao postaju koju je Kurtz učinio svojim sablasnim kraljevstvom. Kurtz je lud i bolestan, u jednom trenutku gotovo je naredio urođenicima da pobiju bijelce koji su došli po njega, no ipak ga konačno Marlow uspije dovesti na brod i pokušava ga vratiti u civilizaciju. Na

povratku Kurtz umire, a Marlow posjećuje njegovu vjerenicu, primjećujući s čuđenjem kako je i ona obuzeta nekim čudnim mitom o Kurtzovoj veličini i slavi.

Gotovo je začuđujuće kako već i sama tema ove pripovijetke zadire u neke temeljne probleme upravo naše suvremenosti - neće tako biti slučajno što ju je jedna glasovita suvremena slobodna filmska obrada stavila u okvire Vijetnamskog rata. Priča, naime, suprotstavlja europsku i afričku kulturu, s kritičkim uvidima u način kako se Europljani odnose prema tehnički podređenoj, pa zbog toga prema njihovom mišljenju obescijenjenoj kulturi, koja je jedino utemeljena na drugačijim sustavima vrijednosti. Začuđujuće je, nadalje, kako Conrad suptilno uviđa ispraznost Kurtzove "volje za moć" te način kako se on uspijeva nametnuti i urođenicima i Europljanima nekom demonskom opsjednutošću praznom, ali upornom retorikom i neutaživom žudnjom za vlašću. Usputna primjedba u tekstu da je u oblikovanju Kurtza sudjelovala čitava Europa, kao i opis nekih Kurtzovih sklonosti, ne može a da ne izazove primisli na Hitlera.

A što se pak tiče književne tehnike, Marlowljeva primjedba da "smisao neke zgode nije bio iznutra kao jezgra, nego izvana, obavijajući priču što ga je proizvela kao što žeravica proizvodi treperenje usijanog zraka, poput onih magličastih aureola što se katkada vide u sablasnom osvjetljenju mjesečine", zvuči kao metafora gotovo cjelokupnog napora modernog umijeća pripovijedanja. Smisao priče, naime, kao da više nikada u modernizmu neće biti izravno zahvaćen. Vrijednost Conradove pripovijetke tako nije ni samo u širini zahvata, ni samo u vjernosti detaljima, niti u izboru tipičnih karaktera. Nije čak ni u stvarnim uvjerenjima ili u psihološkoj analizi karaktera, nego je prije svega u izvanrednoj igri pripovjedačevih perspektiva, u izlaganju koje stalno samo sugerira i upućuje, te u svojevrsnom sustezanju od svega što bi bilo nalik nekim konačnim i već izvan književnosti utvrđenim stavovima i ocjenama.

I Conradov najbolji roman, *Lord Jim*, u tom je smislu već vrhunsko ostvarenje onoga što će se kasnije često nazivati modernim romanom. Umijeće romana, naime, već u ranoj fazi modernizma doživljava velike promjene. Roman pri tome neće potpuno izgubiti važnost i značenje koje je postigao u prošloj epohi, jedino što će se njegova tehnika uvelike nastojati promijeniti.

Zanimanje za veliku praznu književnu vrstu od početka stoljeća raste, pa će mnogi povjesničari književnosti otada govoriti o svojevrsnoj "obnovi romana". A dva su pisca u tom smislu ostvarila uzore u kojima se i sve značajke esteticizma mogu najlakše i najbolje opisati. To su Rainer Maria Rilke (1875-1924) i Marcel Proust (1871-1922).

Rilke je i jedan od najglasovitijih svjetskih pjesnika njemačkog jezika. Rođen je u Pragu, no ubrzo ga je napustio i dulje vrijeme boravio u Rusiji i Parizu, pa je pisao stihove i na ruskom i na francuskom. U zbirkama *Knjiga slika* (*Buch der Bilder*) razabire se poetika simbolizma: tajanstveni svijet

stvari, životinja, prirodnih pojava i umjetničkih djela sugestivno upućuje na posebnu simboliku i mistično jedinstvo osjetilnog i nadosjetilnog svijeta. Vrhunskim ostvarenjima u poeziji najčešće se drže, ipak, njegove *Devinske elegije* (*Duineser Elegien*) i ciklus *Soneti Orfeju* (*Die Sonette an Orpheus*), premda su zbog hermetičnog izraza - poput Mallarmeova - teško shvatljive svakom čitatelju. U tim se pjesmama, naime, tek naznačeni spletovi misli i konkretnih slika prepleću s nekim traganjem za nedokučivim smislom pjesništva. Savršenstvo oblika i glazbe stiha pri tome se ujedinjuje u dojmove i raspoloženja koja se naprosto ne mogu jasno odrediti. "Neprozirnost izraza" - kako to često nazivaju teoretičari - nadomještena je tako sugestivnošću koju, međutim, tek posebno osjetljiv, pa čak i obrazovan, čitatelj može osjetiti.

Rilkeov jedini roman, *Zapisi Maltea Lauridsa Briggea* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), objavljen 1910, reprezentativno je djelo razdoblja esteticizma i jedno od temeljnih djela cjelokupnog modernizma. Fabula, kao jedna od bitnih okosnica romana realizma, jedva da se u njemu još može razabrati. Taj je roman više nalik nekoj fragmentarnoj autobiografiji: pripovjedač Malte, došljak je u Parizu i stranac, pjesnik je i lutalica sklon razmišljanju, što sve podsjeća na autora, ali se pripovjedača ipak s njime ne može poistovjetiti. Roman počinje za modernizam tipičnim pitanjima pripovjedača o krizi kulture:

> "...Je li moguće da smo usprkos iznašašćima i naprecima, usprkos kulturi, vjeri i poznavanju svemira, ostali na površini našeg života? Je li moguće da smo tu površinu, koja ipak nešto znači, presvukli nekim nevjerojatno dosadnim sadržajem, pa nam se čini kao pokućstvo u salonu za vrijeme ljetnih praznika?..."

I zatim nastavlja:

> "Kada je sve to moguće, pa ako se i samo čini da je to odista moguće - tada bi se moralo, usprkos svemu, nešto dogoditi! Ponajbolji, onaj koji posjeduje te uznemirujuće misli, mora započeti raditi kako bi se sve to razjasnilo!"

Preveo Oto Šole

Nastavak romana, međutim, nipošto nije nalik takvom početku koji gotovo odgovara filozofskoj raspravi. Pripovjedaču, naime, dalje naviru sjećanja iz djetinjstva, pojavljuju se tek povremeno kraća izlaganja nalik malim esejima, a sve završava pričom o izgubljenom sinu, koja nije ni u kakvoj jasnoj vezi s ostalim tekstom. Poetski dijelovi, koji ponekad prelaze gotovo u liriku, neprimjetno se miješaju s razmišljanjima, a ona se opet prekidaju kako bi se javili neki odlomci nedovršenih i ne dokraja objašnjivih priča. Ni fabula, ni pripovijedanje, ni karakterizacija nisu tako više temeljna načela oblikovanja

romana, a ipak svi fragmenti tonom izlaganja i prigušenim patosom navedenih uvodnih rečenica ostvaruju dojam jedinstva i cjelovitosti. Često ponavljana rečenica "učim gledati" pri tome kao da upozorava kako sada, u novom stanju kulture, književna tehnika mora omogućiti neki "pogled iznutra", neku posve novu perspektivu u kojoj se može sagledati, pa onda i oblikovati, čak i opsežnije književno djelo, poput romana, ali sada, zapravo, usprkos onakvoj tradiciji kakva je vodila europski roman već tristo godina.

Rilkeov roman u tom je smislu prekretnica: svijest o potrebi svojevrsne analize, koja će uvelike nadomjestiti pripovijedanje, zahvatila je književnost do te mjere da će se tek krajem modernizma javiti i pokušaj obnove pripovijedanja, no i tada s nekih posve novih temeljnih stajališta. Takozvanu dezintegraciju realizma, koja je započela s Čehovljevom novelistikom, *Zapisi* su ne samo dosljedno dovršili i primijenili u opsežnijem književnom djelu nego su istovremeno i započeli s novom tehnikom kakva u širem smislu odgovara i avangardi, pa i cjelokupnom modernizmu.

Potrebu da se književnošću obuhvati cjelina života, koja se vjerojatno javljala u svim vremenima, pa tako i u modernizmu, Rilke svojim djelom ipak nije želio niti mogao ostvariti. Nju je, međutim, ostvario Marcel Proust (1871-1922) u svojem golemom ciklusu *U traganju za izgubljenim vremenom* (*À la recherche du temps perdu*).

Proustov ciklus sastoji se od sedam romana: *Put k Swannu* (*Du coté de chez Swann*), *U sjeni procvalih djevojaka* (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*), *Vojvotkinja Guermantes* (*Le Côté des Guermantes*), *Sodoma i Gomora* (*Sodome et Gomorrhe*), *Zatočenica* (*La Prisonnière*), *Bjegunica* (*Albertine disparue*) i *Pronađeno vrijeme* (*Le Temps retrouvé*), a obuhvaća više od 2500 stranica.

U najširem obzoru svjetske književnosti nameće se, dakako, najprije usporedba s Balzacovom *Ljudskom komedijom*. Poput Balzaca, i Proust teži nekoj vrsti sinteze; i on obuhvaća čitav niz likova, opisuje različite društvene sredine i ocrtava ljudske sudbine u beskrajnom spletu kojeg nikakva generalizacija ne može osmisliti. No, načelne sličnosti u težnjama tu prestaju; Proust zapravo u svemu osporava Balzacovu metodu. Uvjerljive životne priče, opisi zbiljskih događaja i stvarnih ljudskih sudbina do pravog života, prema njegovom mišljenju, zapravo ne mogu doprijeti, pa će on izravno reći:

> "...Pravi život, život naposljetku otkriven i rasvijetljen, stoga jedini život zbiljski proživljen jest književnost..."
>
> *Preveo Vinko Tecilazić*

Temeljno načelo esteticizma tako je u ovoj rečenici na kraju posljednjeg dijela ciklusa izravno izrečeno s konačnom jasnoćom i dosljednošću. A prihvati li se to načelo, zadatak pisca sada će biti:

> "...Da ponovno nađe, da povrati, da nam predstavi onu stvarnost koja je daleko od nas, od koje se sve više udaljujemo što postaje gušća i

nepropusnija konvencionalna spoznaja kojom je zamjenjujemo; onu stvarnost zbog koje se izlažemo velikoj opasnosti, ako umremo, da je ne upoznamo, a koja nije ništa drugo do naš život."

Preveo Vinko Tecilazić

Proust je tako potpuno promijenio Balzacovo shvaćanje romana. Dok Balzac misli da književnost mora opisati zbiljski život i tako ga osmisliti u fikciji, Proust vjeruje da je upravo takva fikcija osmišljenog života doista zbiljska, jer je zbiljski život besmislena konvencija. Povjesničari književnosti prilično su često upozoravali kako takvo stajalište uvelike odgovara i stvarnom Proustovom životu: on je zaista dobar dio života, zbog bolesti, proveo zatvoren u sobu, izoliran od zbiljskih događanja, uporno pišući svoje djelo cijelo raspoloživa vrijeme. Ipak, za njegovo shvaćanje književnosti, za književnu tehniku i za način kako je on oblikovao roman to ne može biti presudno. Presudno je, naime, tek uvjerenje da se život jedino naknadno, u sjećanju, može osmisliti, a da taj smisao nije bio u događajima koji su nas naprosto nosili, niti u slučajnim susretima i trenutnim odlukama koje smo donosili pritisnuti okolnostima, nego u doživljajima koji su nas potresli, premda smo ih možda i zaboravili, u razgovorima koji su nam otkrili tko su drugi ljudi zapravo, kao i u dojmovima koji su osobito u susretu s umjetničkim djelima ostavili tragove u našoj najdubljoj unutrašnjosti. Temeljna književna tehnika tako postaje zapravo svojevrsna apologija sjećanja.

Sjećanje pri tome, dakako, nije shvaćeno kao obično prisjećanje, kao namjerno dovođenje do svijesti prošlih događaja, doživljaja i uspomena. Sjećanje koje je temelj Proustove tehnike pokušaj je detaljnog, temeljitog i iscrpnog obnavljanja prošlosti; to je najčešće nekim neznatnim poticajem potaknuto izuzetno živo oživljavanje uspomena, protkana ujedno analizom svega što se pri tome može zapaziti, kao i analizom samog procesa koji je nalik ponovnom proživljavanju. Književni uspjeh takvog pothvata, dakako, ipak mora ovisiti o mogućnosti književnog oblikovanja, o mogućnosti da se piše izuzetnim stilom. Stil sam, način kazivanja, kao da se tako potvrđuje u Proustovom djelu do te mjere da se i sam jezik, i ono što se jezikom može "dočarati", shvati kao neka vrsta potpuno nove stvarnosti. A time je izražen jedan vid suvremene osjećajnosti, kao i jedan način mišljenja, koji zahvaća čak i šire od same književnosti i umjetnosti. Proustova gotovo bolećiva zaokupljenost prošlošću i vremenom sadrži tako i neko protuslovlje unutar kojeg se kreće suvremena kultura u cjelini: uporno se nastoji shvatiti zagonetka ljudskog postojanja u vremenu, nastoji se shvatiti prolaznost i odnose između prošlosti i budućnosti koji čine temeljni način ljudskog opstanka, uporno se nastoji razumjeti vremenitost čovjeka, a također se podjednako uporno nastoji i prevladati prolaznost u nekom trenutku u kojem bi se sastale sve vremenske dimenzije, u kojem bi čovjek, posredstvom umjetnosti, na primjer, mogao "izaći iz vremena".

U takvoj tehnici gube na važnosti elementi fabule, zapleti i raspleti, pripovijedanje i promjene karakternih osobina likova u tijeku vremena. Ipak, obuhvatnost kojoj teži cijeli ciklus nije se mogla postići a da se u obnavljanju sjećanja ne pojave i priče o važnijim likovima. A njihove sudbine u vremenu, pa čak i određeni razvitak pripovjedača, od donekle razmaženog, bolesnog i preosjetljivog djeteta do samosvjesnog umjetnika, morao je doći do izražaja. Zato se cijeli ciklus oblikuje i u velikim epizodama, koje uglavnom čine samostalne romane, a oni su posvećeni bilo pripovjedačevu djetinjstvu ili nekim njegovim iskustvima, osobito iskustvima s ljubavlju, bilo pak nekim likovima i njihovim odvojenim, samostalnim pričama. Prevladava pri tome neki slijed postupnog razočaranja kako samog pripovjedača tako i gotovo svih likova: pripovjedačev susjed Swann zaljubljuje se u Odettu, bolesno je ljubomoran, postupno uviđa ne samo da je njegova ljubomora uglavnom opravdana nego da je ona i lezbijka, no ipak se s njom vjenča. U braku opet oboje nisu zadovoljni, jer Odettu visoko društvo ne želi prihvatiti, a oni oboje ne znaju živjeti izvan tog društva. Vojvotkinja Guermantes, pak, koju pripovjedač u početku doživljava kao ideal aristokratske profinjenosti, na kraju ni izdaleka ne odgovara tom idealu. A ljubavi samog pripovjedača pretvaraju se u stalne napetosti i nesigurnosti u vlastite osjećaje, pa je tako stalno prisutno neko unutarnje nezadovoljstvo sa samim sobom i s drugima. Tek mnogo rasprave o umjetnosti, kao i susreti s nekim umjetničkim djelima, kojima je posvećeno dosta izlaganja, kao da čuvaju nešto od uvjerenja u nepremašivu i pozornosti jedino vrijednu ljepotu, što opet vraća pripovjedača na konačne zaključke o "pravom životu koji je jedino književnost".

Proust nije ni do danas nadmašen u književnoj tehnici opisa onih sitnih detalja ljudskog života koji svoje značenje dobivaju tek u naknadnom osmišljavanju; on je virtuoz književne rekonstrukcije individualne prošlosti, takve prošlosti kakva u osjetljivih pojedinaca čini neiscrpnu riznicu mogućih sjećanja i primisli koje se šire unedogled, obuhvaćajući sve što uopće može biti sadržaj svijesti, a time - drži Proust - i samog života. Zbog toga se u njegovom djelu prelamaju brojna traganja za novim izrazom, toliko bitna za cjelokupni modernizam. On zato nije samo pisac čija su stajališta esteticizam dovela do konačnih konzekvencija, nego je i pisac koji će svojom tehnikom i stilom nadahnuti mnoge avangardista. Premda će se oni suprotstaviti nečemu što je u njega nalik kultu ljepote, on će ostati uzorom brojnih eksperimenata u književnim postupcima. Povijest književnosti tako će ga često odrediti donekle i paradoksalnom oznakom "klasik modernizma".

Kada i kako zapravo esteticizam prelazi u avangardu, nemoguće je iole precizno odrediti. Može se jedino uvjetno ustvrditi da u drugom desetljeću prošlog stoljeća u književnom životu sve više prevladava uvjerenje kako sve valja iznova započeti; neki zaokret prema budućnosti kao da nadvladava određenu nostalgiju koja se poput sveopćeg raspoloženja razabire čak i u Proustovu ciklusu. Budućnost pri tome neće baš uvijek biti shvaćena kao ostvarenje očekivanja; češće će ona značiti neko nervozno traganje za

izrazom koji bi omogućio da se ne samo nove nade nego još više i novi strahovi, učine predmetom književnog oblikovanja. Esteticizam je u tom pogledu ipak donekle razdoblje smirenja u možda posljednjim odsjajima ljepote koja bi se mogla suprotstaviti postojećem svijetu, u kojem ona sve manje može igrati ulogu kakvu zaslužuje.

Utjecaj virtuoznosti književne tehnike esteticizma u velikoj je mjeri prožeo sve europske književnosti. I hrvatska književnost u tome nije izuzetak. Razdoblje u povijesti hrvatske književnosti nazvano "moderna" otprilike odgovara ovdje spomenutom razdoblju esteticizma, a mnogi su hrvatski književnici upravo u tom razdoblju, osobito u lirici, dosegli razinu koja dopušta usporedbu sa svjetskim velikanima. Poezija, ali i novelistika, Antuna Gustava Matoša (1873-1914), lirika Vladimira Vidrića (1875-1909), ali i ona, osobito kajkavska, Frana Galovića (1887-1914) zasluživala bi da uđe i u svjetske antologije. A tada počinju pisati i drugi pisci, poput, na primjer, Milana Begovića (1876-1948) i Vladimira Nazora (1876-1949), koji će tek u idućim razdobljima doseći svoj vrhunac. Teško je, dakako, reći pripadaju li oni esteticizmu ili bi ih bilo bolje već opisati u okvirima avangarde, jer se to ne može razlučiti s obzirom na raznovrsnost njihovih djela, no sigurno je da se i u njihovom stvaralaštvu može gotovo podjednako dobro razabrati što su počeci modernizma u svjetskoj književnosti kao i u analizi onih pisaca koji su im možda bili uzori, uz važnu napomenu da uzor u povijesti svjetske književnosti nipošto ne znači netko koga se može naprosto oponašati: doslovni utjecaji u pravoj književnosti ne postoje; postoji vjerojatno jedino nešto poput razmjene iskustava i razvijanja vlastitog ukusa, koji je preduvjet svakoga visokovrijednog književnog stvaralaštva.

B) Avangarda

Naziv "avangarda" (prema francuskom *l'avant garde*, prethodnica) ne rabi se uvijek u značenju književnog razdoblja. Gotovo da se češće rabi u opreci prema nazivu "dekadencija" (raspad, raspadanje) jer se želi upozoriti na dva donekle i oprečna stava prema vremenu, odnosno barem prema shvaćanju vremena i tradicije. Avangarda, naime, upućuje prema budućnosti; ona izravno slijedi jedno od temeljnih načela modernizma prema kojem je novina uz originalnost vrhunska vrijednost, pa je u tome sadržano i uvjerenje kako bi bilo najbolje "sve iznova započeti". Pojam dekadencije, pak, uključuje razočaranje sadašnjošću, a čini se da i ne polaže odveć velike nade u budućnost. Štoviše, takozvani dekadenti ne odbacuju tradiciju nego prije u njoj žele naći utočište, jer uglavnom drže da je barem nekad i negdje bio ostvaren ideal vječne ljepote umjetnosti. No, kako se ideje avangarde i dekadencije često i isprepleću, a obje nastupaju gotovo istovremeno, teoretičari književnosti najčešće su skloni shvatiti ih ne kao razdoblja već kao "dva lica modernosti".

Ipak, povjesničar svjetske književnosti, upućen na uvjetna uopćavanja, mora primijetiti da od desetih pa do tridesetih godina dvadesetoga stoljeća, a možda i nešto kasnije, prevladava raspoloženje da se sruši i kult ljepote, uspostavljen u esteticizmu kao vjerojatno posljednji ostatak tradicije, i da se otvore potpuno novi putovi daljnjeg razvitka književnosti. Pri tome ne postoji nikakva suglasnost u tome koji putovi i načini književnog oblikovanja mogu biti doista takvi da će osigurati potpuno novo razdoblje u povijesti književnosti, no čini se da postoji dosta visok stupanj suglasnosti ne samo u tome "da se mora nešto dogoditi" - kako je rekao Rilke - nego i da se moramo odreći tradicije, da moramo osporiti sva ranija ostvarenja, sva ranija shvaćanja i sva ranija vjerovanja, kako bismo doista mogli "započeti iznova". Visoka suglasnost tako, čini se, postoji jedino u tome da treba slijediti otprilike onakav poziv kakav je u Nietzscheovu djelu *Tako je govorio Zaratustra* novi prorok uputio svojim učenicima:

> "Vi kažete da vjerujete u Zaratustru? Ali kome je stalo do Zaratustre?
> Vi treba da ste moji vjernici; ali kome je stalo do svih vjernika!
> Vi još niste potražili sebe: tada ste našli mene. Tako čine svi vjernici; stoga i jest tako maleno sve vjerovanje.
> Sada vas pozivam da mene izgubite i nađete sebe; tek onda kada me se svi odreknete, želim vam se vratiti."
>
> *Preveo Danko Grlić*

Takav je poziv, međutim, tumačen na vrlo različite načine. Štoviše, upravo tada književni se pravci počinju uvelike sporiti oko toga kako da "nađemo sami sebe". Njihovo međusobno osporavanje dovelo je do neslućene raznolikosti i do razvitka književnosti u nekoliko naizgled posve protuslovnih smjerova. Ipak, danas se čini da razlike među književnim pravcima i nisu bile

tako velike, kao što se to činilo zbog njihovih rječitih međusobnih polemika. No, činjenica je da su barem važniji književni pravci ušli u književnopovijesno nazivlje, da su odigrali određenu ulogu u povijesti svjetske književnosti te da ih pregled mora naprosto i zasebno opisati.

Izravno osporavanje tradicije započeo je tako, kronološki gledano, futurizam (prema latinskom *futurus*, budući). Osnivač je toga pravca Filippa Tommaso Marinetti (1876-1944), u čijem su *Manifestu futurizma* (1909) izložena načela futurističkog shvaćanja cjelokupne kulture, kao i program futurističke poetike. Ta je poetika avangardna zbog naglašenog zahtjeva za radikalnim raskidom s književnom tradicijom i zbog izravnog suprotstavljanja esteticizmu. Umjesto ideala ljepote i "čiste poezije", futurizam pokušava odrediti novi umjetnički ideal u kojem bi došao do izražaja dinamizam i aktivizam nove industrijske civilizacije. Smjelost, pobuna, drskost i zanesenost strojevima, te brzinom i borbom, shvaćene su pri tome kao takve osobine koje bi morale prožeti književnost i cjelokupnu umjetnost, pa zatim i kulturu. U skladu s tim, na planu izraza futurizam predlaže stvaranje potpuno novog pjesničkog jezika, ukidanje interpunkcija, isticanje imenica te infinitivnog oblika glagola, registraciju vanjskih zvukova i šumova, uvođenje potpuno neestetskih znakova, kao što su na primjer brojke, i oponašanje ritma strojeva.

Osim u talijanskoj književnosti, futurizam je uz neke preinake došao do većeg izražaja osobito i u ruskoj književnosti, gdje su ga u donekle izmijenjenoj varijanti zastupali Vladimir Majakovski (1893-1930) i Velimir Hljevnikov (1885-1922). Posredno, uglavnom onim značajkama koje su mu zajedničke s drugim pravcima toga vremena, futurizam je utjecao i na mnoge druge europske književnosti.

Ipak, utjecajniji od futurizma bio je ekspresionizam (prema latinskom *expresio*, izraz). Taj se književni pravac može shvatiti u okvirima avangarde, ali ga neki teoretičari poistovjećuju s avangardom, a ponekad se određuje čak i šire od cjelokupnog razdoblja avangarde. Ekspresionizam je zahvatio i druge umjetnosti, pa je tako prepoznatljiv u slikarstvu, glazbi, kazalištu i filmu, osobito između 1910. i 1930, pa se njegova načela mogu razabrati i kao opća umjetnička teorija koja je ostavila trag dosta jasno zacrtan ne samo u književnosti nego i u umjetnosti sve do naših dana.

I ekspresionizam nastaje prije svega iz radikalnog otpora književnoj tradiciji. Kako tu tradiciju u njegovo vrijeme čini osim esteticizma i još vrlo živo nasljeđe realizma, on je prije svega izrazito antirealistički i antimimetički književni pravac. Naglašava tako isključivu važnost izraza, pa se kritički odnosi kako prema zamisli sustavnog i metodičkog oponašanja zbilje, tako i prema zamisli slobodnog prihvaćanja svih osjetilnih dojmova, kakvu u to vrijeme zastupa u slikarstvu, ali donekle i u književnosti, takozvani impresionizam (prema latinskom *impressio*, utisak). A kako se pak ono što valja izraziti u umjetnosti shvaća isključivo kao subjektivna stvarnost pojedinca, kojeg odlikuje jedino njegova duhovna stvaralačka sloboda,

ekspresionisti će odbaciti ideju ljepote kao sklada i ostvarenog jedinstva vanjskog i unutarnjeg svijeta, zalažući se za snagu izraza koji lomi sve konvencije i pojavljuje se kao vapaj, kao krik i kao duhovni oblik čiste potrebe za izražavanjem, oslobođene čak svakog sadržaja i svakog vanjskog utjecaja. U takvom pretjeranom naglašavanju izraza krije se i određena nova zamisao o bitnoj funkciji umjetnosti: ne želi se više da umjetnost bude neka nanovo uobličena stvarnost života i svijeta, neka usavršena i dotjerana kopija, pa čak ni neka nova stvarnost izgrađena na temelju one stvarnosti koja nas okružuje. Umjetnost se - drže ekspresionisti - mora u potpunosti okrenuti prema unutrašnjosti, kako bi razabrala otkuda izvire moć oblikovanja i kako se subjektivna, unutrašnja stvarnost uopće može izraziti tako da je karakterizira netko drugi razumije. Svrha je tako umjetnosti da uzbudi, da izazove osjećajni odziv, da uspostavi izravno i neposredno razumijevanje kakvo karakterizira, na primjer, uzvik, uzdah i krik mnogo više nego razgovor i obrazlaganje. Ekspresionisti su zato skloni razbijanju logičnog reda mišljenja i govora krajnje sažetim rečenicama, jakim zvučnim efektima, metaforici i hiperbolama, te određenoj fragmentarnosti u oblikovanju: oni vole tek jako nešto naznačiti, samo sugerirati bez daljnjeg objašnjavanja, te nakon nekoliko poteza izuzetne dojmljivosti prepustiti konačno dovršenje slike, lika i priče čitatelju.

Vrijeme trajanja ekspresionizma različito se određuje, već prema tome u kojem se smislu rabi sam naziv i kako se pojam objašnjava. Najčešće se ipak smatra da on traje između 1910. i 1930., odnosno da je barem to doba njegova najjačeg i najšireg utjecaja, a njemački i austrijski pjesnici Georg Trakl (1887-1914), Gottfried Benn (1886-1956) i Franz Werfel (1890-1945) njegovi su predstavnici kojih je slava prešla nacionalne granice. U drami se pak drži da su neka djela Georga Büchnera (1813-1837), kao i kasna djela Augusta Strindberga - što je već spomenuto - izraziti primjeri ekspresionističkog kazališta.

Utjecaj usporediv s ekspresionizmom imao je još jedino nadrealizam (prema francuskom nazivu *surréalism*, koji upućuje na dimenziju iznad realnosti, kao i na prevladavanje realizma). Taj se pravac izravno nastavio na pokret nazvan "dadaizam" (prema oponašanju dječjeg tepanja "da-da"), koji je pokrenula nekolicina književnika i umjetnika posljednjih godina trajanja Prvoga svjetskog rata, a koji je i naziv uzeo kao izraz krajnjeg otpora prema bilo kakvim racionalnim konvencijama u književnosti i umjetnosti. Dadaizam je teorijski obrazložio rumunjski pjesnik Tristan Tzara (1896-1963) za vrijeme boravka u Zürichu 1916. godine. Izgrađen je na radikaliziranim avangardnim zamislima o rušenju svake tradicije, pa rabi sva sredstva, od takozvanog crnog humora, ironije i poruge do osporavanja vrijednosti svakog smislenog govora, ne prezajući pri tome čak ni od toga da sam sebe ironizira i sam sebe ospori kao mogući književni pravac ili bilo kakav odredivi životni stav. U veličanju besmislice, u naglašenoj neozbiljnosti umjetničkih i životnih postupaka, u skandalima i u izazivanju pogrda i ogorčenja "ozbiljnih"

građana, dadaizam je ipak sadržavao i vrlo ozbiljnu dimenziju nekog razočaranja koje prelazi u buntovno očajanje. Zato je upravo od njega nadrealizam preuzeo osobito tu posljednju značajku, ali je izgradio i takvo učenje koje je postupno preraslo u dosta razrađenu književnu teoriju, pa čak i u neku vrstu cjelovitog i dosta utjecajnog kulturnog pokreta.

Utemeljiteljem nadrealizma smatra se André Breton (1894-1966), koji je u nekoliko programskih članaka, nazvanih "nadrealističkim manifestima", osobito u *Manifestu nadrealizma* iz 1924, najcjelovitije izrazio nadrealistička shvaćanja života, društva i književnosti, zacrtavši ujedno temeljne okvire nadrealističke poetike. Avangardna zamisao osporavanja tradicije pri tome je povezana s Freudovim učenjem o podsvijesti, s kritikom građanskog života i njegovih institucija, te s pozivanjem na pobunu kako protiv postojećeg morala tako i, osobito, protiv postojećeg shvaćanja umjetnosti i ljepote. Temeljne se teze pri tome mogu svesti na određeno novo shvaćanje stvarnosti. Rečeno u usporedbi: realizam je držao da je prava stvarnost stanje društvenog života koje valja analizirati i opisati, ekspresionizam je kao pravu stvarnost shvatio neku čistu unutrašnjost pojedinca koju umjetnik mora izraziti bez obzira na to kako se ona odnosila prema zbilji života, a nadrealizam nastoji kao pravu stvarnost odrediti najdublji nesvjesni temelj svekolikoga psihičkog života, pa vjerno bilježenje svega onoga što se, osobito u trenucima nekih izuzetnih stanja, probije u svijest iz takve pretpostavljene dubine podsvijesti ostaje jedinim pravim zadatkom umjetnika.

Na temelju takvog shvaćanja stvarnosti izgrađena je i određena metoda koju su nadrealisti nazvali "automatsko pisanje". Time se željelo označiti potrebu bilježenja svega što dolazi iz podsvijesti, sa što manjim sudjelovanjem razumske obrade, sa što manjim stupnjem naknadnog tumačenja i sa što manjim sudjelovanjem svega onoga što je naučeno i prihvaćeno zbog navika i običaja. Takva je metoda podosta nalik radikaliziranoj zamisli romantičarske inspiracije, a nadrealisti su je razvili i primjenjivali osobito u poeziji, ali i u proznim tekstovima. Kako je pri tome ipak bilo nemoguće dokraja dosljedno ostvariti tehniku izravnog zapisivanja svega što nam nasumce pada na pamet jer time, dakako, ne bi nastala nikakva razumljiva književna djela, nadrealisti su u određenom skladu s vlastitim teorijskim načelima razvili tehniku prepoznatljivu po nizanju dojmljivih slika i detalja bez uobičajenih načina kompozicije, te po neobičnim odnosima između detalja i cjeline; između važnog i nevažnog te između pjesničke slike i njezine pozadine, kao i po sklonosti prema obrtanju svih uobičajenih odnosa među likovima, motivima i događajima.

Najčešće se uzima da je nadrealizam najutjecajniji dvadesetih i tridesetih godina prošlog stoljeća, kada ga prihvaćaju i pjesnici međunarodnog ugleda, primjerice Louis Aragon (pravim imenom Louis Andrieux, 1897-1982) i Paul Eluard (1895-1952), a izraziti tragovi nadrealističkih shvaćanja i njihove tehnike prepoznatljivi su u dosta širokom obzoru europske književnosti toga vremena.

Stvaralaštvo najvećih pisaca tog razdoblja, međutim, ne može se jednostavno odrediti unutar tih književnih pravaca: prije bi se reklo da ono upućuje na njihovo zajedništvo, a takvo se zajedništvo sastoji jedino u traganju za novim književnim tehnikama, za novim mogućnostima književnog oblikovanja i za novim smislom i značenjem književnosti i umjetnosti u doba sve bržeg ritma promjena u cjelokupnoj kulturi i u svagdašnjem životu. Štoviše, vrhunska djela tog razdoblja teško se mogu opisati čak i unutar opreke esteticizma i avangarde, kao što je to zamijećeno na primjerima Rilkea i Prousta. Osim toga, upravo oni pisci koji pripadaju tom razdoblju postižu ponekad svjetski uspjeh tako da ih današnja povijest književnosti drži utemeljiteljima cjelokupne epohe modernizma, uključivši čak i postmodernizam. Zbog toga tek uvjetno, uzevši dakako u obzir i mnoge utjecaje spomenutih književnih pravaca, koji su ipak prepoznatljivi i u djelima najvećih pisaca, možemo naglasiti da su oni prvaci kako avangarde tako i cjelokupnog modernizma.

James Joyce (1882-1951) u tom je smislu vjerojatno najbolji primjer. Rođen je u Dublinu, napustio ga je ubrzo nakon školovanja i živio u Parizu, u Puli, Trstu i Zurichu, no tematski su mu sva djela gotovo opsesivno vezana za rodnu Irsku i grad Dublin. Pisao je i poeziju - pa i jednu dramu - ali je svjetsku slavu stekao zbirkom pripovijedaka *Dablinci* (*Dubliners*) i romanima *Portret umjetnika u mladosti* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*), *Uliks* (*Ulysses*) i *Finneganovo bdjenje* (*Finnegan's Wake*). U tim se djelima može pratiti i svojevrsni razvitak moderne proze: dok u *Dablincima* prevladava tehnika prijelaza naturalizma u simbolizam, *Portret* je svojevrsna autobiografija pobunjenika koji ipak sebe nastoji izraziti i naći u umjetnosti, u *Uliksu* nove su književne tehnike dovedene do nenadmašenog novog oblika obuhvatnog romana, da bi traganje za potpuno novim izrazom u *Finneganovom bdjenju* završilo takvom igrom jezicima, simbolima, neprozirnim konačnim značenjima i sugestivnim isprepletanjem poezije i proze, u nagovještajima koji čak ruše svaku uobičajenu uporabu jezika, da to običnog čitatelja može ispuniti jedino očajanjem.

Premda je i *Portret* visoko cijenjeno ostvarenje, uglavnom se danas *Uliks* smatra temeljnim djelom cjelokupnog modernizma. Opreka realizmu u njemu je, naime, dovedena do potpunog obrata cjelokupne tradicije pripovjedne književnosti. Već sam naslov, engleska varijanta imena Odisej, upućuje na usporedbu s Homerovom *Odisejom*, koja bi se prema mnogim značajkama mogla shvatiti kao začetak i temelj europskog romana. Osnovica je svih postupaka u Joyceovu *Uliksu* parodija: svi se dijelovi romana i likovi simbolično i parodijski odnose prema Odiseji, i to tako da cjelokupnu radnju sažimaju u svagdašnje i obične dogodovštine glavnoga junaka, Leopolda Blooma, tijekom jednoga dana. Njegova lutanja Dublinom zamjenjuju Odisejeva lutanja Sredozemljem; on susreće simboličnog sina Stephena Dedalusa - glavnog lika iz *Portreta* - koji ga simbolično traži, kao što Telemah stvarno traži Odiseja, a kod kuće ga čeka Molly Bloom, kao što

Odiseja čeka Penelopa, s tom razlikom što je Molly upravo suprotna od Penelope, baš kao što je Bloom suprotnost "junačkom Odiseju". Sva važnija zbivanja, a i svi likovi, uglavnom imaju takve paralele, pa su svi tradicionalni mitski motivi traganja sina za ocem, čežnja za odlaskom domu i odnosi unutar obitelji primijenjeni na opis besmislene i jedino slučajnostima određene svagdašnjice modernog velegrada.

A tu primjenu omogućuje i čini vrhunskim umjetničkim ostvarenjem uporaba novih tehnika. Najčešće se pri tome spominje dugački unutarnji monolog Molly Bloom na kraju romana, u kojem vjerojatno ima utjecaja nadrealizma, premda je to sam Joyce nijekao. To je, naime, strogo primijenjena tehnika struje svijesti, kojom se izravno, čak i bez uporabe interpunkcija i bez jasno razlučenih rečenica, nastoji slijediti sve što je Bloomovoj ženi prolazila sviješću prije spavanja, pa se njezina sjećanja isprepleću s poticajima iz podsvijesti, te tako izražavaju i ono što još uvijek u tradiciji romana prisutno pravilo doličnosti nikako ne bi moglo dopustiti - Joyce je zbog toga svojevremeno napadan zbog opscenosti i nemorala. No, uporaba te tehnike - kojoj je monolog Molly Bloom ostao uzorom svim kasnijim pokušajima - nipošto nije jedina novina u književnoj tehnici *Uliksa*. Čitav niz pripovjednih, pa i dramskih, štoviše i poetskih postupaka, rabi Joyce gotovo u nekom stalnom poigravanju s tradicijom: od starih srednjovjekovnih kronika do naturalizma i simbolizma, sve se oponaša s prikrivenom ironijom, tako da je *Uliks* građen poput mozaika u kojem su dijelovi uzeti iz vrlo različitih tipova govora, od novinskih članaka do filozofskih rasprava, a povezani su jedinstvenom okvirnom zamisli i jedinstvenom parodijskom simbolikom odnosa prema *Odiseji*, sa stalno prisutnom ironijom u detaljima. Susret sina i oca, na primjer, završava nakon kraćeg razgovora time što se oni zajedno pomokre.

Tumačenju *Uliksa* posvećena je danas golema literatura. U tome su se okušali teoretičari književnosti, psiholozi, filozofi i kulturolozi, koji su pronašli brojne paralele u odnosima prema književnoj tradiciji, aluzije na povijesnu situaciju, stavove prema vjeri i domovini, kao i svojevrsnu analizu dezorijentacije suvremenoga gradskog čovjeka u prostoru i vremenu. *Uliks* je zato doista neiscrpna građa teoretičarima i znanstvenicima, ali i običnom čitatelju on može pružiti - uz određenu mjeru strpljivosti i ponešto znanja o književnoj tradiciji - uživanje zbog bogatstva mogućih primisli, upozoravanje na ona iskustva značenje kojih redovno ne primjećujemo, te povremeni poetski zamah, poput onog na samom kraju:

> "...U danima moga djevojaštva kad bijah još planinski cvijet da kada sam cvijet zadijevala u kosu kao što su to vazda činile one andaluzijske djevojke ili da se zakitim crvenim da i kako me uvijek cjelivao pod Maurskim zidom i tada pomislih on ili tko drugi izlazi na isto te ga očima zamolih da me još jedanput upita da i onda me upitao hoću li da moj planinski cvijete i najprije ga obgrlih rukama da i povukoh dolje k sebi da bi osjetio moje mirisne grudi a srce mu udaralo kao ludo i da

rekoh da hoću Da."

Preveo Zlatko Gorjan

Ugledom i utjecajem na cjelokupnu modernu prozu s Proustom i Joyceom može se mjeriti još jedino Franz Kafka (1883-1924). Rođen u Pragu u židovskoj obitelji završio je pravo i radio u osiguravajućem zavodu; rano se razbolio od tuberkuloze, boravio godinama u raznim lječilištima i umro mlad, objavivši za života tek nekoliko pripovijedaka. Zatražio je u oporuci da se spale svi njegovi rukopisi, no njegov prijatelj Max Brod prekršio je tu njegovu "posljednju želju". To je bilo u ovom slučaju bez sumnje opravdano, jer su osobito nedovršeni romani *Proces* (*Der Prozess*), *Dvorac (Das Schloss*) i *Amerika*, uz neke pripovijetke, od kojih su najglasovitije *Preobražaj* (*Die Verwandlung*) i *Seoski liječnik* (*Ein Landarzt*) ubrzo nakon objavljivanja - a osobito nakon Drugog svjetskog rata - prema općem mišljenju uvršteni u najglasovitija, najviše i najrazličitije tumačena književna djela svjetske književnosti.

Za razliku od Proustove vrsnoće stila i Joyceove nenadmašne uporabe novih književnih tehnika, Kafka je pisao stilom koji odgovara točnom, gotovo suhoparnom izvještaju. Izuzetnu začudnost i novinu u cjelokupnoj strukturi djela on, međutim, postiže uvođenjem fantastike - pri čemu krajnje čudnovato i nemoguće nikoga ne začuđuje - atmosferom koja je nalik teškom i mučnom snu te izravnim i neizravnim paradoksima koji se nikako ne mogu razriješiti. Tako se u pripovijetki *Preobražaj* činovnik Gregor Samsa probudi jednog jutra kao kukac, što doduše zgrozi njegovu obitelj, no ona se postupno i na to privikne, zatvorivši ga u sobu i puštajući ga da na kraju umre jedino kao neobična "smetnja" u normalnom životu. Metafora prema kojoj bismo rekli da Samsa i nije ništa drugo u tuđim očima nego "bijedni kukac", tako kao da je ostvarena: Kafka ga opisuje kao zbiljskog kukca.

Vrhunac Kafkine proze ipak je roman *Proces*. Njegova temeljna fabula nalik je onoj u kriminalističkim romanima: bankovnom činovniku Josefu K. upadaju ujutro na njegov rođendan u sobu dva neznanca, koji mu kažu kako je optužen i uhićen, ali zasad ne mora ništa poduzimati; dopušteno mu je da živi kao i dosad. On je iznenađen takvim apsurdnim postupkom, zatim najprije drži kako bi to bilo najbolje zaboraviti, no ubrzo dobiva poziv od nekog nepoznatog i tajanstvenog suda. Odaziva se da vidi o čemu je riječ, no saslušanje se pretvara u farsu, a ipak se u nj postupno uvlači sumnja. Prijeteća moć nepoznatog i apsurdnog suda postupno prožima cijeli njegov život, pa on pokušava doznati tko je, i zašto, pokrenuo sudski proces protiv njega. U svim daljnjim poglavljima, međutim, ponavlja se uglavnom isto: pojavljuje se neka nada da će nešto saznati o sudu i o krivnji za koju ga optužuju, neki događaji i neki razgovori kao da u tom smislu nešto obećavaju, no sve se na kraju opet vraća na početak. Fabula tako kao da se vrti u krugu, a objašnjenja samo proizvode nove paradokse.

Unutarnja napetost pri tome ipak stalno raste, pa do svojevrsne

kulminacije dolazi u slučajnom susretu sa svećenikom u katedrali. Taj svećenik priča priču o seljaku i zakonu, a Josef K. traži nakon toga da mu objasni njezino značenje, jer drži da se priča odnosi na njegovu sudbinu. No, u razgovoru se otkriva jedino kako su sva suprotna tumačenja podjednako vjerojatna, pa sve ostaje opet neriješeno. U posljednjem poglavlju dva nepoznata službenika suda dolaze po istragom iscrpljenog i duševno slomljenog Josefa K. i ubiju ga.

Proces se tako razlikuje od kriminalističkog romana zapravo jedino time što ništa na kraju nije razjašnjeno. Štoviše, začudnost koja nastaje zbog odsutnosti bilo kakvog rješenja, samo je još pojačana pričom koju svećenik priča Josefu K. u katedrali. Priča, naime, govori o tome kako je seljak došao pred vrata zakona, ali ga vratar nije htio pustiti unutra. Seljak je na sve načine pokušavao ući, no vratar ga uporno nije puštao. Provevši pred vratima gotovo cijeli život, seljak je na kraju zapitao vratara: "Budući da svi ljudi teže zakonu, kako to da ovdje nitko sve ovo vrijeme nije pokušao ući?" Vratar mu je na to odgovorio: "To je zato, jer su ta vrata bila jedino tebi namijenjena, a sada ih idem zatvoriti." Josef K., dakako, drži da ta priča mora sadržavati i neke odgovore o njegovoj vlastitoj sudbini, ali svećenikova tumačenja nisu ništa manje zbunjujuća; nude jedino uzajamno protuslovne zaključke. Tako sve završava svojevrsnim paradoksima, pa je čak paradoksalno i to što Josef K. na kraju romana prima smrt kao da je upravo nju očekivao.

I ostala Kafkina proza dosljedna je u takvim postupcima: uvijek se radi o nekom presudnom "prekidu komunikacije": događa nam se nešto neobjašnjivo, a ne znamo ni zašto ni kako; netko nam nešto naređuje, ali ne znamo što zapravo hoće; spremni smo i surađivati, ali nitko nam ne kaže što se od nas zapravo očekuje. Takva je književna tehnika, dakako, izazvala pokušaje tumačenja "o čemu to Kafka zapravo govori", osobito i zato što je njegovo književno umijeće izuzetno uvjerljivo. Neko raspoloženje, koje se javlja prilikom čitanja Kafkinih djela, nije pri tome daleko od mogućeg iskustva svagdašnjice: u svakoj sudskoj ili liječničkoj čekaonici ono će nas vrlo lako u nekoj mjeri obuzeti. Kafka je samo takvo raspoloženje doveo do vrhunskog umjetničkog izraza, a kako je u tome uspio govori i pridjev "kafkijanski" koji je ušao i u svagdašnji govor.

Rasprave o "konačnom značenju" Kafkinih djela vode se već više od pola stoljeća, i to intenzivnošću koja prije raste nego što opada. Književni kritičari pri tome uglavnom nastoje obraniti autonomiju književne tehnike koja svijet jedino oblikuje, ali ga ne objašnjava, dok su filozofi, teolozi, sociolozi i povjesničari, s vrlo različitih stajališta upozoravali bilo na takozvanu "egzistencijalnu tjeskobu", bilo na traganje za izgubljenom pripadnošću nekoj zajednici - Kafka je bio Židov, ali se opirao očevu ortodoksnom židovstvu, živio je u Češkoj, a pisao je njemački, želio je biti činovnik i građanin, ali je prije svega želio biti i umjetnik bilo na traganje za Bogom - čiji glas se više ne čuje ili se ne može razumjeti - bilo pak na posve konkretnu situaciju austrougarske birokracije - koja je, na žalost, i te kako živa i danas. Sva su ta

tumačenja, međutim, pomalo nalik onima koje je već sam Kafka opisao u razgovoru Josefa K. sa svećenikom: kao i svećenikova priča, tako i Kafkina cjelokupna proza kao da uporno teži tumačenjima, ali istovremeno i stalno upozorava kako pravog tumačenja nema.

Mnogi kritičari tako su skloni tvrdnji da je Kafka stvorio nešto poput novog mita modernizma.

Ni Kafka, ni Proust, niti Joyce nemaju izravnih nasljednika. Mnogi su ih pokušali oponašati, no upravo zbog prepoznatljivog oponašanja njihova djela nisu se mogla izdići iznad prosječnosti. Čini se tako da su zbog naglašene originalnosti Kafka i Proust doista u svakom smislu neponovljivi, a premda je to i Joyce, neki se njegovi tehnički postupci mogu i šire primijeniti. Tako je tehniku "struje svijesti" do visokog stupnja razvila engleska književnica Virginia Woolf (1882-1941), u glasovitim romanima *Gospođa Dalloway* (*Mrs Dalloway*), *Prema svjetioniku* (*To the Lighthouse*) i *Valovi* (*The Waves*). No, pisac koji ju je na svoj način usavršio i doveo do izuzetne dojmljivosti Amerikanac je William Faulkner (1897-1962).

Opsežan i umjetnički izuzetno vrijedan Faulknerov opus teško bi se, doduše, moglo opisati jedino u okvirima značajki razdoblja avangarde, jer brojna njegova djela nadilaze bilo kakve okvire. Mnoga su vjerojatno bliže kasnijoj fazi modernizma, neka bi se mogla shvatiti kao bliska esteticizmu, a neka opet gotovo da su pravi naturalizam. Tematski, svi njegovi najbolji romani bave se propadanjem američkog Juga nakon građanskog rata. Radnja im je smještena u izmišljeni grad Jefferson i njegovu okolicu, kotar Yoknapatawphu - što unekoliko odgovara stvarnom gradiću Oxfordu u kotaru Lafayette - a glavni likovi pripadaju degeneriranoj aristokraciji, intelektualcima i poslovnim ljudima te farmerima i zakupnicima. Stil često ima brojne odlike avangarde, poput opisivanja radnje putem unutarnjih reakcija drugih likova, namjernog nepoštivanja vremenskog slijeda i stalne nestvarnosti ugođaja, no u glavnini, ipak, tehnika mu najčešće nije sklona novinama, a nerijetko podsjeća i na naturalizam. Od tako pisanih romana kritika uglavnom najviše cijeni *Svetište* (*Sanctuary*), *Svjetlost u kolovozu* (*Light in August*), *Abšalome, sine moj!* (*Absalom, Absalom!*), *Uljez u prašinu* (*lntruder in the Dust*), *Rekvijem za redovnicu* (*Requiem for a Nun*), *Grad* (*The Town*), *Palača* (*The Mansion*) i *Divlje palme* (*The Wild Palms*). No Faulkner je napisao i dva romana tehnikom struje svijesti, *Kada ležah na samrti* (*As I Lay Dying*) i *Buka i bijes* (*The Sound and the Fury*), od kojih se drugi virtuoznom uporabom novih tehnika može mjeriti s Joyceovim *Uliksom*.

Priča je to, naime, o propadanju aristokratske porodice Compsonovih, ispričana tako da četiri osobe iznose viđenja i sjećanja uglavnom istih događaja, potpuno različitim književnim tehnikama. Prvi dio priča idiot Benjy tehnikom unutarnjeg monologa koji bilježi jedino što mu prolazi sviješću, naprosto registrirajući dojmove i miješajući ih sa sjećanjima. Unutarnji monolog tu ipak ima interpunkcije, a sjećanja su označena kurzivom, za

razliku od izravnih dojmova. Drugi dio izlaže Benjyjev brat Quentin, takozvanim izravnim unutarnjim monologom poput Molly Bloom u *Uliksu* - a treći dio priča treći brat, Jason, opet tehnikom unutarnjeg monologa, ali sada s interpunkcijama. Kako je, međutim, Jason potpuno različit od osjetljivog intelektualca Quentina, njegovo je izlaganje naprosto neko prisjećanje s vulgarnim komentarima i sanjarenjem o novcu i uspjehu. Četvrti dio pripovijeda crnkinja Dilsey, stilom nalik realističkom izlaganju činjenica sa stajališta objektivnog pripovjedača.

Cijelu priču ujedinjuje svojevrsna obiteljska tragedija: kći Caddy, koju svi likovi neprestano spominju, "okaljala je čast porodice" i pobjegla od kuće. Quentin to nije mogao podnijeti i ubio se na studiju u Cambridgeu, a vođenje profinjene aristokratske obitelji preuzeo je bezosjećajni, neobrazovani i vulgarni brat, koji predstavlja "novi naraštaj" bezobzirnih i lakomih posjednika. U priči se, međutim, stalno isprepleću brojni nagovještaji složenih obiteljskih odnosa: naslućuje se incest Benjya i Caddy te razrađuje također incestualna zaljubljenost Quentina, lomovi u njegovoj ljubavi prema sestri i osjećaju parodične časti. Izvanredno su opisane pripreme Quentina za samoubojstvo, Benjyeva dojmljiva sjećanja, vulgarni svjetonazor Jasona i smireno suosjećanje crnkinje Dilsey. Čitatelju se nije lako probiti kroz brojne nagovještaje i fragmentarne rečenice, pa se čini gotovo nužnim da se roman pročita više puta, ali ako se čitatelj na to odluči, njegov će trud biti i te kako nagrađen: Faulkner je, rabeći izuzetno složenu tehniku, uspio cijelu priču i sve primisli koje se uz nju povezuju ujediniti u jedinstvenu cjelinu koristeći često i ponavljanje s varijacijama istih motiva - kakvu može ostvariti jedino vrhunsko umjetničko djelo.

A takvu je cjelovitost u tehnici struje svijesti postigao možda još jedino austrijski romanopisac Hermann Broch (1886-1951). On je već u trilogiji *Mjesečari* (*Die Schlafwandler*) uspjelo rabio novu tehniku izravnog uvođenja eseja u roman - što će biti jedna od važnih značajki idućeg razdoblja modernizma - no njegovo životno djelo, *Vergilijeva smrt* (*Der Tod des Vergil*) izuzetno je ostvarenje potpuno novog tipa romana. To je, naime, svojevrsni novi povijesni roman: u dugačkim unutarnjim monolozima, prekinutim jedino razgovorom s Cezarom, opisuju se posljednji trenuci rimskog klasika Vergilija, kao i njegova konačna odluka da bi njegovo životno djelo, ep *Eneida*, trebalo spaliti.

Tehnika koja se pri tome rabi prepleće poeziju i prozu: Vergilijeva sjećanja i razmišljanja povremeno prelaze u poeziju, a povremeno se javljaju i izvorni stihovi Vergilijeve *Eneide*. Pjesnik pred smrt postupno spoznaje da njegovo djelo ne može biti utemeljenje novoga doba kao što to bijaše Homerova, ali ne zato što bi bilo loše u estetskom smislu, nego upravo zato što je izvrsno; ono je vrijednost umjetničkog savršenstva oblikovanja uzdiglo iznad svih drugih vrijednosti, a Vergilije počinje shvaćati da nova umjetnost mora biti "više nego samo umjetnost". Dugi razgovor s Cezarom pri tome izuzetno razrađuje problematiku odnosa književnosti i politike: Cezar, naime,

cijeni Vergilija, no cijeni ga samo zato što drži da će *Eneida* odgovarati njegovim političkim ciljevima. Premda prijateljski i dobrohotno raspoložen, on ne može doista razumjeti pjesnika, koji vlastito djelo ne želi podrediti ničemu doli budućnosti.

Položaj umjetnika i njegovo "poslanstvo" postalo je tako jednom od središnjih tema cjelokupnog modernizma, a Broch ga je obradio književnom tehnikom kojoj uzor dakako bijaše Joyce, ali koju je on razvio u posve novom smjeru: umjesto svagdašnjice koja parodira mit, u središtu je njegova djela pokušaj poetsko-filozofskog oblikovanja vrhunski osjetljive i obrazovane svijesti koja želi osmisliti prošlost u sadašnjosti i zamisliti vlastito mjesto u budućnosti.

Pogriješili bismo, međutim, kada u ovom nizu svjetskih ostvarenja ne bismo spomenuli i djelo koje na prvi pogled nema mnogo toga zajedničkog s avangardom, no koje ipak ne samo što pripada vrhunskim djelima svjetske književnosti nego i sadrži mnogo od temeljnog tona osporavanja i novog viđenja tradicije. Riječ je o romanu *Doživljaji dobrog vojnika Švejka za vrijeme Svjetskog rata* (*Osudy dobreho vojaka Švejka za svetove Valky*) Jaroslava Hašeka (1883-1923).

Opsežan Hašekov roman nastavlja, valja reći prije svega, tradiciju humorističkih i satiričkih romana, i to vrlo uspješno; preveden je na gotovo sve europske jezike. Naslovni lik, Švejk, uspoređivan je s Cervantesovim Sanchom Panzom, a i u književnoj tehnici ocrtavanja njegovih doživljaja postoje neke sličnosti: i on se često poziva na takozvanu narodnu mudrost, navodi stalno primjere iz osobnog iskustva i iz predaje, sve što se događa komentira na svoj osobit način, ne priznaje zapravo nikakve visoke vrijednosti, a u kritici svega i svačega pravi se naivnim i prostodušnim znatno više nego što stvarno jest.

Fabula romana, međutim, nije tako čvrsto integrirana u cjelinu kao u *Don Quijoteu*, nego obuhvaća zapravo beznačajne svagdašnje događaje i pustolovine, koje se sporo odvijaju jer su isprekidane stalnim Švejkovim pričama i razmišljanjima. Njegov lik tako u potpunosti dominira romanom, pa je i sam njegov izgled nadahnjivao karikaturiste: nizak debeo čovjek, s malo priglupim osmijehom, odjeven u vojnu uniformu, postao je karikatura ne samo austrougarskog vojnika, nego i "običnog vojnika" svih ratova u koje je on uvučen bez vlastite volje i bez razumijevanja ciljeva radi kojih se vode. Zahvaćen silom vlasti kojoj se ne može oduprijeti, on - poput Josefa K. - kao da biva uhićen i unaprijed osuđen, no on se, za razliku od Josefa K., odupire tako što se pravi priglupim i nesvjesnim bilo kakve odgovornosti. Umjesto "prikrivenog strašnog", kao u Kafke, tako se "prikriveno smiješno" oblikuje kao svojevrsni književni izraz otpora koji se zbiljski ne može ostvariti. Stalne Švejkove anegdote i stalni tobože posve naivni komentari prelaze na taj način u duboku osudu besmislenosti rata, pa i vojske, države, birokracije i svih oblika prisile kojima je podvrgnut "mali čovjek" u suvremenoj civilizaciji. A vrstan humor, i stalno prisutna sveprožimajuća ironija, osigurali su Švejku

uspjehe u svim slojevima publike.

Za razliku od romana, avangardna drama u tom razdoblju okrenula se više prema kazalištu, što će reći da se načelo osporavanja tradicije, suprotstavljanja esteticizmu i pokušaju da se umjetnošću promijeni cjelokupna kultura i cjelokupni život primjenjivalo više na scensku izvedbu nego na same dramske tekstove. Tako su gotovo svi navedeni književni pravci "eksperimentirati" s kazališnim izvedbama, nastojeći čistim kazališnim činovima osporiti odveć usku povezanost dominirajuće europske kazališne tradicije uz dramski tekst. Tako su se javile mnoge i raznolike kazališne teorije, od kojih je možda najglasovitija ona Antonina Artauda (1896-1948), koji je zamislio i obrazložio "ritualno kazalište", pokušavajući se osloniti u kazališnim izvedbama više na dojam geste, pokreta i scenskog prikaza. Avangardne drame tako u tom razdoblju uglavnom nisu uspjele postići svjetski uspjeh. Takav su uspjeh postigli jedino Luigi Pirandello (1867-1936) i Bertolt Brecht (1898-1956), jer su oba, osim što bijahu teoretičari, ostvarili i dramska djela vrhunske umjetničke vrijednosti, primjenjujući pri tome nove načine oblikovanja drame.

Pirandello je bio i vrstan pripovjedač. Već i njegove brojne novele najglasovitija je zbirka *Novele za godinu dana* (*Novelle per un anno*) - i romani - od kojih je najglasovitiji *Pokojni Matija Pascal* (*Il fu Mattia Pascal*) - svrstavaju ga među najveće talijanske pisce dvadesetog stoljeća. Ipak, svjetski ugled i utjecaj na cjelokupni razvitak modernizma zahvaljuje u prvom redu dramama, koje su skupljene u zbirci *Gole maske* (*Maschare nude*), pri čemu teorija i kritika kao najuspjelije najčešće izdvajaju drame *Henrik IV* (*Enrico IV*) i, osobito, *Šest osoba traži autora* (*Sei personaggi in cerca d'autore*).

Ta je drama, naime, jedan od najutjecajnijih i najuspjelijih eksperimenata u drami modernizma. Ona počinje tako što glumačka družina vježba novu Pirandellovu dramu, ali tada na pozornicu dolazi šest osoba, koje prekidaju glumce u stvaranju "kazališne iluzije". Tuže se da ih je Autor odbacio, ne ostvarivši njihov život u drami, pa sada same iznose i proživljavaju iznova vlastitu dramu. Te su osobe naslovljene samo kao Otac, Majka, Pastorka, Sin i dvoje djece, a njihova je drama sljedeća: nakon što je rodila sina, Majka se zaljubila u Očeva tajnika i rodila mu troje djece. Otac je ostavio obitelj i nakon mnogo godina naišao na Pastorku u javnoj kući, pa je incest u posljednji trenutak spriječila majka. Otac se tada postiđen vratio, ali napetost time nije prestala, nego se još pojačala: Sin se zatvorio u šutnju, Djevojčica se utopila u bazenu, a Dječak, koji je nije pri tome spasio, počinio je samoubojstvo.

Takvu naturalističku priču drama jedino rekonstruira iz fragmentarnih iskaza na pozornici, na kojoj se neprestano javljaju i osobe iz kazališta, kao Redatelj, Prvi glumac i Drugi glumac, koji pripadaju samo "kazališnoj zbilji", a u trenutku izvedbe zapravo "pravoj zbilji". Nestvarnost osoba naznačena je još činjenicom da one nose maske, a pojačana je i time što njihove priče

glumci povremeno nastoje naknadno odglumiti, dok je istovremeno upravo njihova priča "prava zbilja". Tako nastaje izuzetan dojam prepletanja umjetničke fikcije i zbilje: kazalište i život kao da neprestano mijenjaju mjesta, pa uvijek ostaje jedino pitanje: je li stvarnija gluma ili život, je li Proustov "osmišljeni naknadni život" doista "pravi život" ili je gluma ipak samo gluma, a zbilja je "negdje drugdje"? A na ta pitanja nema odgovora: drama modernizma otada, čini se, uvijek nanovo nikako ne može odlučiti je li njezin zadatak da bude samo igra, ili pak "igra igre", ako i život sam nije ništa drugo nego igra.

Drugačije od Pirandella takva je pitanja postavio i njemački dramatičar, pjesnik, pripovjedač i teoretičar Bertolt Brecht, punim imenom Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956). Njegova je teorija i praksa pokušala odgovoriti tako da odbaci tradiciju vjerodostojnog predstavljanja zbilje, koja pretpostavlja da se gledatelj uživi u igru, pa je tada drži zbiljskom. On je zasnovao teoriju "epskog kazališta", zagovaravši pokušaj ujedinjenja epske i dramske književnosti, i to tako što će kazalište "prikazivati" radnju i događaje, a gledatelj će zbog načina na koji se to radi razumjeti da je to ipak samo igra kojom mu se želi nešto poručiti. Njegova je teorija zato pretpostavljala da drama ne mora imati tradicionalnu strukturu s početkom, sredinom i krajem, kao i napetost koja teži razrješenju, nego mora naprosto iznijeti na pozornicu takve prizore kakvi će "osvijestiti" gledatelja. Koliko mu je to pošlo za rukom upravo onako kako bi odgovaralo njegovoj vlastitoj teoriji dosta je sporno, ali nije sporno da su mu neke drame, od kojih su najglasovitije *Majka Courage i njezina djeca* (*Mutter Courage und ihre Kinder*), *Sveta Ivana Klaonička* (*Die heilige Johanna Der Schlachtnofe*) i *Život Galilejev* (*Leben des Galilei*), pa i opereta *Opera za tri groša* (*Die Dreigroschenoper*), ušle u povijest svjetske dramske umjetnosti.

Najboljim Brechtovim ostvarenjem, koje je ujedno uvelike u skladu s njegovom teorijom, najčešće se smatra *Majka Courage*. Ta drama ima karakterističan podnaslov Kronika iz tridesetogodišnjeg rata, a sastoji se od dvanaest dijelova označenih brojkama, iza kojih redovno slijedi neki kratki opis vremena, mjesta i radnje, uz poneki komentar. Dramska radnja tako zapravo ne postoji, nego se sve odvija u nizu prizora, a svaki prizor sadrži uglavnom razgovore nekoliko osoba. Sve dijelove drame, odnosno sve prizore, povezuje glavni lik, Anna Fierling, poznata po nadimku Courage (prema francuskom *courage*, hrabrost), koja svojim kolicima prati vojsku, trguje potrepštinama i tako se uzdržava. Zbivanja Tridesetogodišnjeg rata pozadina su svih događaja na sceni, a ujedno i njihov izravni uzrok. Drama počinje kada rat već traje, i završava prije nego što je rat okončan, a tijek događaja takav je da Anna redom gubi oba sina i kćer.

Klasična dramaturgija zapleta i raspleta tako je zamijenjena nizanjem prizora koji dočaravaju neumitnost zapravo strašnog zbivanja, užasnog rata koji neminovno uništava pojedinca bio on toga svjestan ili ne. Majka Courage tako "živi od rata", njezina "mudrost", da treba iskoristiti patnje drugih,

zapravo je njezina tragična "glupost" koju ona nije u stanju dokraja spoznati, ali koja je i te kako pogađa kao ljudsko biće.

Brecht, čini se, drži da je stanje u koje čovjek biva doveden dugotrajnim ratom takvo da ga samo netko tko ga gleda "izvana", samo gledatelj koji vidi cjelinu a nije uvučen u nju, može razumjeti kako je duboko razoreno sve ono što čini dostojanstvo ljudske osobe i sve ljudske vrijednosti.

Premda i u Brechtovim dramama ima dijelova koji se odlikuju i poetskim zamahom, njegova dramaturgija želi se izravno suprotstaviti takozvanim poetskim dramama. A takve su pak drame pisali najglasovitiji pjesnici tog razdoblja, Eliot i García Lorca.

Thomas Stearns Eliot (1888-1965) prema mnogim je mišljenjima najutjecajniji europski književnik ne samo toga razdoblja nego i cijele epohe modernizma. Zanimljivo je pri tome da se jedino njegova poezija, i to zbog književne tehnike, a ne zbog određenih stajališta koje bi zastupala, može držati doista avangardnom. Eliot je, naime, bio i vrlo utjecajan književni kritičar, esejist i teoretičar književnosti, koji se, međutim, zalagao za svojevrsnu obnovu klasicizma. Premda je on i začetnik novog književnokritičkog pravca, nazvanog "nova kritika", on nije poput radikalnih avangardista zahtijevao osporavanje cjelokupne tradicije, nego upravo suprotno: zahtijevao je da tradicija prožme sadašnjost i tako utječe na budućnost. Njegovo pjesničko djelo ipak je uvelike drugačije od dominirajuća poezije ranijeg razdoblja esteticizma. Poput Prousta u prozi, i on je nekako na razmeđu: i on se kreće u protuslovljima između prihvaćanja nasljeđa i potpune novosti.

Eliot se proslavio poezijom i kritikom, a vrhuncem njegova stvaralaštva uglavnom se drže poema *Pusta zemlja* (*The Waste Land*) i duža meditativna poema *Pepelnica* (*Ash-Wednesday*), te *Četiri kvarteta* (*The Four Quartets*). Od njegovih drama kritika drži najuspjelijom *Umorstvo u katedrali* (*Murder in the Cathedral*), s povijesnom temom umorstva biskupa Thomasa Becketta, ali se cijene i one iz suvremenog života, rađene prema uzorima grčkih tragedija: *Obiteljski skup* (*The Family Reunion*), *Poziv na koktel* (*The Cocktail Party*) i *Ugledni dužnosnik* (*The Elder Statesman*).

Eliotovo pjesništvo također prožima svijest o krizi suvremene kulture. Njegove su teme uglavnom vezane uz osjećaj izgubljenosti suvremenog čovjeka; u *Pustoj zemlji* to su izravne aluzije na jalovost suvremenog života i pustoš u duši koju izaziva moderna civilizacija. No, modernost njegove poezije nipošto nije isključivo u takvoj tematici. Štoviše, tematika u njegovim pjesmama i nije od presudne važnosti; ta se poezija naprosto ne može opisati, ako se jedino držimo njezinih tema i motiva koje stalno varira. Tematski se ona sastoji od mnoštva građe iz kulturne povijesti, protkana aluzijama na suvremeno stanje čovjeka u industrijskoj civilizaciji: u pjesmama se pojavljuju kratka razmišljanja, citati iz mnogih književnih djela, opisi neodređenih pejzaža i odlomci svagdašnjega govora, protkani uvijek nekim nejasnim i isprekidanim dijelovima osobite poetske naracije.

Izuzetna je njezina vrijednost u tome što uspostavlja sklad između krajnje raznorodnih elemenata, sklad koji postiže uporabom vrlo različitih motiva, različitih tipova izraza, pa čak i različitih povijesnih stilova koji se miješaju i isprepleću u jedinstvenom tonu, a da na kraju ipak ništa nije do kraja objašnjivo. Tako se čini da se tu poeziju uopće i ne može tumačiti, odnosno bolje rečeno: nju se ne može jednoznačno shvatiti, može ju se jedino komentirati; može ju se do u beskraj objašnjavati, a da uvijek ostane nekako "iznad" onoga što je u njoj izravno rečeno, jer ona govori podjednako i zvukovima i značenjima, podjednako izravnim kao i prenesenim smislom, podjednako je u otporu prema onome što je tradicionalno "lijepo zvučalo" kao i u prihvaćanju tradicionalnih sredstava "lijepog izražavanja". Ona je zato sva u nekoj posebnoj ironiji, kao i u nekom pokušaju da se izrekne neizrecivo.

Razmišljanje u njoj neposredno i izravno prelazi kazivanje koje podsjeća na nadrealizam nizanjem sugestivnih slika bez prepoznatljive, vanjske logike njihova povezivanja. Temeljni dojam te poezije tako nije ni u nekoj dubini filozofske problematike, koju bi ona pjesnički izgovarala, ni u samoj slikovitosti, koja bi sugerirala neizrecivo, nego je u nerazlučivom spletu jednoga i drugoga, u spletu ostvarenom jezikom koji se neprestano pokušava "oteti" doslovnim značenjima i obogatiti iskustvo novim mogućnostima nizova primisli. Ta poezija rabi sve tipove govora kako bi ona sama postala govorom koji više i nije ništa drugo doli sam govor, da bi time našla neko opravdanje u svijetu koji za svako pojedinačno područje iskustva rabi neki zaseban govor, nerazumljiv sa stajališta drugih područja i neprihvatljiv svakome tko unaprijed pristaje uvijek govoriti jedino o onome što je već nekako poznato jer pripada govoru matematike ili politike, svagdašnjem govoru ili govoru izvanrednih situacija, uvjeravanju ili ispovijedanju, psihijatriji ili pedagogiji. Eliotova poezija tako osvaja novi položaj poezije u našem vremenu: ona upozorava na potrebu za bijegom od stvarnosti, ali za bijegom koji je ujedno i povratak pravoj stvarnosti, jer se samo njime postiže barem trenutak prožimanja prošlosti i budućnosti u vječnoj sadašnjosti straha i nade, kao što govore stihovi iz *Četiri kvarteta*:

> "Idite, idite, idite, reče ptica: ljudska vrsta
> Ne može podnijeti vrlo mnogo stvarnosti.
> Vrijeme prošlo i vrijeme buduće
> Što moglo je biti i što je stvarno bilo
> Pokazuje jednom kraju, vječno sadašnjem."
>
> *Preveli Antun Šoljan i Ivan Slaming*

Uz Eliota i španjolski je pjesnik i dramatičar Federico García Lorca (1898-1936) jedan od najpoznatijih svjetskih pjesnika tog razdoblja. Kao ni Eliotovo, niti njegovo se stvaralaštvo ne može opisati isključivo u okvirima avangarde, premda je preuzeo dosta postupaka karakterističnih za nadrealizam. Za razliku, međutim, od Eliotova uspjelog povezivanja

klasicističke tradicije i modernog izraza, García Lorca se oslanja na tradiciju usmene književnosti; on je izuzetno uspješno povezao iskustvo avangarde s osobitim pjesničkim izrazom pučkih pjesama njegove rodne Andaluzije.

García Lorca je bio svestrano nadaren umjetnik; bavio se osim književnošću i glazbom, slikarstvom i, osobito, kazalištem. Nakon školovanja u Granadi živio je u Madridu, putovao u SAD i, kada se vratio u Španjolsku, strijeljali su ga kao pristašu Republike frankisti na početku građanskog rata, što je izazvalo zgražanje svjetske javnosti. Proslavio se najprije u zbirkama pjesama, od kojih su najglasovitije *Knjiga pjesama* (*Libro de poemas*), *Ciganski romancero* (*Romancero gitano*) i *Pjesnik u New Yorku* (*Poeta en Nueva York*), a glasovita mu je i elegija u povodu smrti prijatelja toreadora, *Tužaljka za Ignacijom Sanchezom* (*Llanto por Ignacio Sanchez Mejías*). Visoko su mu cijenjene i svojevrsne poetske dramske tragedije *Krvava svadba (Bodas de sangre*) i *Dom Bernarde Albe* (*La casa de Bernarda Alba*).

Poezija Garcíe Lorce najčešće je strogo "lokalna", i baš zato je univerzalna. Univerzalizam i kozmopolitizam moderne poezije, naime, nipošto ne isključuje izrazito nacionalnu, štoviše čak lokalnu, pokrajinsku tradiciju, nego je, naprotiv, nastoji uspostaviti, učinivši je prihvatljivom za opću, lirsku senzibilnost, koja ne priznaje nikakvih granica osim onih koje dijele lažnu od prave poezije.

Tematika Lorkine poezije izrazito je moderna i zbog učestala vraćanja na teme smrti, osamljenosti, izgubljenosti, očajanja i smisla samog pjesništva; zbog vraćanja na teme koje uporno prate razvitak moderne poezije od Baudelairea do danas. Tako osobito zbirka *Pjesnik u New Yorku* obrađuje neku vrstu "sudara" pjesničke osjećajnosti s tehničkom civilizacijom velegrada, "sudara" koji nužno postaje sukobom i koji zbog toga prelazi u pravu pjesničku dramu protuslovnih dojmova, izbezumljenog ritma života i time potaknutih unutarnjih ritmova osjećaja i izraza; u neku vrstu drame iskazivanja neiskazivog užasavanja i očaravanja "novim svijetom", kojeg se bojimo i koji ujedno priželjkujemo. Kombinaciji strogoga reda i kaosa moderne civilizacije u toj zbirci odgovara kombinacija stilski strogog i ujedno prividno kaotičnog pjesničkoga govora, a pojedini motivi bijega od bezumlja slijepe tehničke organizacije, motivi priželjkivanja prodora prividno podjarmljene prirode i istovremeno užasavanje od njezina skrivenog demonizma - motivi koji će kasnije biti toliko česti u suvremenoj književnosti - obrađeni su pri tome na način koji će postati uzorom mnogim pravcima suvremene poezije, kao što se to razabire u stihovima iz pjesme *Kralj Harlema*:

> "Bježati treba, bježati iza uglova i zatvoriti se na posljednjim
> katovima, jer će srž šume prodrijeti kroz napukline,
> da ostavi u vašem mesu lagan trag pomrčine i lažnu
> tugu izblijedjele rukavice i kemijske ruže."

Preveo Drago Ivanišević

Svojevrsni unutarnji patos otkrića novih načina književnog oblikovanja, koji unatoč čestoj ironiji i svim pojedinačnim razlikama ipak prožima u velikoj mjeri sva najveća dostignuća razdoblja avangarde, postupno kao da slabi već krajem četrdesetih godina. Pretjerivanja u novini pokazala su se kao "slijepe ulice": gubeći širu publiku, književnost kao da je počela gubiti i pravi dodir sa svagdašnjošću, a često izražavana očekivanja da će književnost promijeniti svijet i opet - kao obično u prošlosti - nisu se ostvarila. No, doslovni povratak tradiciji u glavnom tijeku razvitka književnosti također više neće moći postići svjetski uspjeh: dostignuća avangardnih traganja za novim izrazom bit će shvaćena kao obogaćivanje svih mogućnosti književnog izražavanja čak i onda kada je primijećena da u svaku pravu budućnost mora biti ugrađeno i nešto od daleke prošlosti. Čini se tako da se naprosto raspon mogućnosti književnog izraza modernizma u tom dobu uvelike proširio, a u takvom širokom obzoru kretat će se otada ne samo sve europske nego i svjetske književnosti. Avangarda je tako dovela do daljnjeg proširenja ukusa, pa je književnost u svim svojim rodovima i vrstama usvojila potrebu da se i najviši stupanj originalnosti nekako uvede u tradiciju.

A takva su kretanja dakako prisutna i u hrvatskoj književnosti. Ona je i u tom razdoblju ostvarila djela vrhunske vrijednosti: pjesništvo Antuna Branka Šimića (1898-1925), na primjer, može se izvan svake sumnje mjeriti sa svjetskim prvacima ekspresionizma, a romani i drame Milana Begovića, osobito *Bez trećega* i *Pustolov pred vratima* izravno prelaze nacionalne granice: drame su mu izvođene i u mnogim europskim gradovima, a roman Giga Barićeva i njezinih sedam prosaca uspjelo uvodi gotovo sve postupke koje smo opisivali baveći se najglasovitijim svjetskim ostvarenjima. A najutjecajniji hrvatski književnik cijelog modernizma, Miroslav Krleža (1893-1981), usvojio je kritičko stajalište avangarde prema tradiciji i upravo u tom razdoblju napisao vjerojatno i svoja najbolja djela, *Balade Petrice Kerempuha*, dramski ciklus o Glembajevima i roman *Povratak Filipa Latinovicza*, koja bi bez dvojbe mogla ući u uži izbor svjetske književnosti.

C) Kasni modernizam

"Kasni modernizam" svakako nije odveć sretan naziv književnog razdoblja jer je u njemu ponovljeno ime cijele epohe, no povjesničari književnosti uglavnom se slažu da avangarda četrdesetih godina prošloga stoljeća postupno zamire, a o postmodernizmu kao vladajućoj orijentaciji još se ne može govoriti. Uvelike uvjetno rečeno, tako nastupa doba u kojem se doduše može razabrati kako i dalje postoje ideje i književni postupci avangarde, pa i esteticizma, ali "zamah" otkrića novine kao da je posustao, pa se čak javljaju i pokušaji obnove realističke književne tehnike. Književnost kao da se sve više nastoji osloniti na cjelinu vlastite tradicije - gotovo bismo rekli na cjelokupnu povijest svjetske književnosti - birajući pri tome ono što pojedinom piscu odgovara, bez obzira na vremensku udaljenost: književnici, čini se, sve manje se odnose jedino prema vlastitim prethodnicima, a sve više prema cjelokupnoj tradiciji, otprilike onako kako je to Eliot zamislio u svojoj obnovi klasicizma.

Takvo će stajalište još više obilježiti kasniji postmodernizam, no za razliku od njegovog shvaćanja, prema kojem u tradiciju ulazi takoreći sve što je napisano, u razdoblju koje smo nazvali "kasni modernizam" tradicija se još uvijek povezuje s onim što bismo mogli nazvati "visoka književnost". A to će reći da književnost modernizma kao da se vraća "velikim temama", osobito onima koje se odnose na položaj pojedinca u suvremenoj masovnoj civilizaciji, na smisao ljudske povijesti te na smisao i razloge postojanja same književnosti, oblikujući te teme vrlo raznoliko, ali čuvajući se pri tome pretjerivanja u težnji za novim načinima književnog oblikovanja. Ti načini, naime, čini se, nisu ispunili očekivanja.

Vrhunska djela tog razdoblja tako kao da se često "susreću" s filozofijom, pa i sa znanošću - u pogledu književne tehnike govori se tako najčešće o prodoru esejizma u roman - ali na drugačiji način nego što je to bilo u realizmu i naturalizmu. Metode znanstvene analize sada se nerijetko pokušavaju primijeniti u nekoj vrsti pojačanog zanimanja za način kako bi čovjek sam sebe i vlastitu povijest mogao razumjeti, i sam sebi je objasniti, ali se istovremeno nerijetko javlja i otpor prema bilo kakvoj idolatriji znanosti. Književnost više nije sklona diviti se znanosti i oponašati njezina dostignuća; ona postaje svjesna da može pokušati reći i ono što znanost ne može izreći. Ona više ne vjeruje da može promijeniti svijet, ali ona je i opet zaokupljena u velikoj mjeri i onim što pokušava odgonetnuti filozofija, koja upravo u tom razdoblju sve češće naglašava kako je zanimaju pitanja na koja znanost i njezino metodičko istraživanje pojedinih područja ne mogu odgovoriti. A to su ona pitanja koja zanimaju svakog pojedinca u svagdašnjem životu, pitanja kojima se osim filozofije bavi i religija, a u novije vrijeme izrazito i ideologija, jedino što će se književnost uvelike čuvati od pružanja bilo kakvih konačnih odgovora; ona će nastojati, mogli bismo reći, jedino postavljati "prava pitanja".

Prvo djelo s kojim bi se mogla započeti rasprava o tom razdoblju, a ujedno djelo koje pripada podjednako i avangardi kao i kasnijem modernizmu, pa je zato reprezentativno djelo cjelokupnog modernizma, Bulgakovljev je roman *Majstor i Margarita* (*Master i Margarita*). Taj roman, međutim, nije nalik nešto kasnijim filozofskim romanima u kojima će doći do izražaja uvođenje esejistike. Pa ipak, u njemu je bitno pitanje smisla života i umjetnosti tako postavljeno da zadire u temelje cjelokupne povijesne tradicije, a književno je obrađeno na način koji može ostvariti jedino književnost koja se oslanja na svekoliko iskustvo svjetske književnosti.

Mihail Afanasjevič Bulgakov (1891-1940) rođen je u Kijevu, završio je studij medicine i radio najprije kao liječnik u malim mjestima, da bi se 1923. preselio u Moskvu i živio kao profesionalni književnik. Doživio je pri tome sudbinu tipičnu za odnose istinskog umjetnika i represivne političke vlasti. Kako mu djela nisu odgovarala ukusu vladajuće politike, nije ih mogao objavljivati. Zahtijevao je od vlasti da obrazloži takav postupak ili da ga se pusti u emigraciju. I sam takav zahtjev mogao ga je odvesti na robiju, no na intervenciju samog Staljina zaposlen je u Moskovskom kazalištu kao dramaturg; nije mu dopušteno da ode, ali i dalje nije mogao objavljivati najbolja svoja djela. Životno djelo *Majstor i Margarita* pisao je čitavih deset posljednjih godina života, čitao ga je u odlomcima prijateljima kod kuće, a objavljeno je tek 1966/1967., i u potpunosti tek 1973. Za života objavio je tako tek nekoliko fantastičnih pripovijedaka - osobito se cijene *Pseće srce* (*Sobač'e serce*) i *Kobna jaja* (*Rokovyje jajca*) - roman *Bijela garda* (*Belaja gvardija*) koji je preradio u dramu *Dani Turbinovih* (*Dani Turbinyh*) - te nekoliko drama, a posmrtno je objavljen i njegov *Kazališni roman* (*Teatral'ny roman*) i još neki rukopisi.

Tematska okosnica *Majstora i Margarite* priča je o piscu - nazvan je samo Majstorom - koji je napisao roman o Ponciju Pilatu i suđenju Isusu, a kojeg su kritičari već prije objavljivanja proglasili bezvrijednim i štetnim. Dijelovi toga romana navode se usporedno s glavnom pričom, a čine velik dio cjelokupnog romana. Radnja počinje kada đavao Woland dolazi u Moskvu sa svojom družinom, kako bi organizirao godišnji ples demona. Susreće se s pjesnikom Bezdomnim, proriče iznenadnu smrt predsjednika udruženja pisaca Berlioza i počinje pričati Majstorov roman. Bezdomni se daje u potragu za Wolandom, kojeg drži špijunom i prevarantom, no kako uporno priča nemoguće doživljaje, na kraju završava u ludnici. Tu susreće Majstora, koji mu ispriča svoju sudbinu: pisao je roman, zaljubio se u Margaritu koja ga je podržavala, no nije mogao podnijeti razornu kritiku koja je unaprijed onemogućila objavljivanje njegovog romana: bacio je roman u vatru i pobjegao, završivši u ludnici. Istovremeno teku doživljaji Wolanda i njegove družine: đavoli unose u moskovsku svagdašnjicu čitav niz čudnih i nemogućih zbivanja, a Woland na kraju poziva Margaritu - koja očajna uzaludno traži Majstora - da bude kraljica plesa demona. Margarita pristaje, i nakon što je ples završen, kada joj Woland obećaje ispuniti tri želje, traži spas

i mir za Majstora. Woland ispuni obećanje, Majstor i Margarita popiju čarobni napitak i mrtvi su za svagdašnjicu, pa ih Woland sa svojim vragovima vodi u vječnost. Tu se nalaze i svi likovi Majstorovog romana koji je sačuvan jer Woland izgovara glasovitu rečenicu: "Rukopisi ne gore!" Moskovljani uskoro zaboravljaju "potres" koji su đavoli unijeli u svagdašnjicu, jedino pjesnik Bezdomni, koji je ranije pisao pjesme prema ukusu tadašnje kritike, napušta takvo pjesništvo i povremeno se sjeća događaja koji su ga uvjerili kako zbilja nije ono što svi misle da jest, a pravi roman mora govoriti o takvoj, pravoj zbilji.

Takva je složena struktura ipak izuzetno jasna, pregledna i zanimljiva svakom čitatelju. Temeljni je književni postupak u tome što Majstorov roman opisuje Pilatov sud i sudbinu Isusa tehnikom realističke pripovijesti - građa *Evanđelja* samo je tome prilagođena i likovi su, osim Pilata, donekle preimenovani - dok je priča koja se događa nakon dvije tisuće godina, priča iz moskovske svagdašnjice, opisana tehnikom fantastike: sam Sotona posjećuje Moskvu, đavoli odnose ljude kroz prozor, Margarita leti zrakom kao vještica. Groteskni, komični i nadrealistički detalji pri tome igraju veliku ulogu, a oštra satira ne štedi nikoga, ni književnike, ni kritičare, ni liječnike, ni obične Moskovljane, zaokupljene jedino borbom da nekako prežive, koja u njima razara sve ljudske vrijednosti. Temeljni je obrat naglašen i time što se vragovi ponašaju kao ljudi: Bulgakov kao da obrće uzrečicu "ljudi su vragovi" u "vragovi su ljudi", a to kao da upućuje i na misao kako su sada ljudi doista postali pravi vragovi.

Lik Majstora i *motto* romana iz Goetheova Fausta uputio je kritičare da traže usporedbe između Majstora i Fausta te Margarite i Faustove Grete, kao i da traže usporedbe između Majstora i Isusa, jer obojica stradaju u sukobu s vlašću zbog istine koju žele objaviti. Ipak, podjednako je tako naglasak u romanu i na Pilatovoj sudbini: on je shvatio tko je Isus, no zbog slabosti u jednom je trenutku popustio, a kasnije, niti u vječnosti, to se više ne može ispraviti. Tumačenja Bulgakovljeva romana zato mogu ići u vrlo različitim smjerovima, a književni kritičari i filozofi sve do danas to uporno pokušavaju. I kako je to već sa svim najvećim djelima svjetske književnosti, sva se tumačenja čine podjednako opravdanima ali i nedovoljnima. U kontekstu tematike modernizma možda je najvažnije što roman uvelike upućuje na pitanje opstanka umjetnosti u okolnostima kada politička represija do te mjere prožima cjelokupnu kulturu da se čini kako se "bez vraga" ništa ne može promijeniti. A Bulgakov je - kao i u brojnim drugim primjerima - upravo tu izreku, prisutnu u jeziku, oblikovao kao umjetničku zbilju: "bez vraga" Majstorov bi roman izgorio i nitko ga ne bi mogao ni čitati ni razumjeti. U romanu ga je na kraju ipak razumio Bezdomni, a to daje nadu da umjetnost može sve preživjeti. Moglo bi se čak reći i ovako: zaborav polako prekriva i Staljina, a slava Bulgakova još uvijek raste.

Zanimljivo je, a svakako nije posve slučajno, što to isto pitanje odnosa umjetnika i vlasti, odnosno umjetničke istine i ideologije, s još izrazitijim, čak

izravnim prizivanjem legende o Faustu, obrađuje još jedan od romana ključnih za razumijevanje toga razdoblja: *Doktor Faustus* Thomasa Manna. Štoviše, kao što je sudbina Bulgakova povezana s odnosom prema komunizmu, tako je i Mannova sudbina povezana s odnosom prema fašizmu. On je, doduše, mogao objavljivati svoja djela, no ubrzo je morao u emigraciju i morao je iskusiti ne baš laku ulogu književnika koji je za vrijeme vladavine nacizma zastupao vlastitu književnost i domovinu u zemlji koja je bila u izravnom ratu s njegovom; zastupao je u Americi "jednu drugu Njemačku".

Thomas Mann (1875-1955), prema mnogim mišljenjima najveći njemački književnik nakon Goethea, proslavio se bio već vrlo rano romanom *Buddenbrookovi*, u kojem tehnikom još bliskom realizmu opisuje sudbinu trgovačke porodice tijekom nekoliko generacija, sudbinu u kojoj se na stanovit način ogledaju sve promjene u etici i cjelokupnoj kulturi Europe na razmeđu stoljeća. U drugim djelima svojeg opsežnog pripovjedačkog opusa on se, međutim, sve više okreće problematici položaja i sudbine umjetnika u građanskom svijetu, a izraz mu biva sve više prožet suptilnom simbolikom. Takva je, osobito, glasovita pripovijetka *Smrt u Veneciji* (*Der Tod in Venedig*), a roman *Čarobna gora* (*Der Zauberberg*) simbolici pridodaje i brojna esejistička razmatranja te proustovsku opsesiju vremenom. Glavnom liku, Hansu Castorpu, koji u planinskom lječilištu provodi dugi niz godina, vrijeme kao da se zaustavilo, a radnju i napetost u zbivanjima zamjenjuju duge rasprave o temeljnim pitanjima duhovne sudbine Europe. Nakon toga, Manna posebno zanima odnos romana i mitologije, pa piše i veliki roman o biblijskoj priči, *Josip i njegova braća* (*Joseph und seine Brüder*), a problemima umjetnosti vratio se u *Lotti u Weimaru* (*Lotte in Weimar*) i vrhunski ih umjetnički oblikovao u *Doktoru Faustusu*. Posljednja njegova djela, nedovršeni roman *Ispovijesti varalice Felixa Krulla* (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) i *Izabranik* (*Der Erwählte*) prema mnogim bi se značajkama mogla shvatiti i kao preteče postmodernizma.

Premda tematski srodan *Majstoru i Margariti*, Mannov *Doktor Faustus* znatno se od toga djela razlikuje u književnoj tehnici. Zajednička im je, doduše, vrlo složena struktura, no Mann, za razliku od Bulgakova, izravno uvodi u roman filozofske i znanstvene rasprave o glazbi i o pitanjima buduće kulture Europe, a njegov opis "demona epohe" nema oblik groteskne i komične satire, nego kao da traga za dubinskom tragikom koju je nemoguće izraziti drugačije nego srednjovjekovnom simbolikom. Priča je to, naime, o sudbini genijalnog skladatelja Adriana Leverkühna, koji želi ostvariti vrhunsku glazbu novoga doba, no ovaj se put čini da je upravo to nemoguće bez "vražje pomoći", pa sve završava Leverkühnovim slomom: nakon što ispriča prijateljima da je morao sklopiti ugovor s vragom, odrekavši se svih životnih zadovoljstava kako bi ostvario pravo, istinski veliko umjetničko djelo, on završava u ludilu. A sve se to događa u doba kada su svjetski rat i nacizam na pomolu; priču priča Leverkühnov prijatelj Serenus Zeitblom, ispisujući je u vrijeme kada rat traje i potmula grmljavina topova navješćuje

da je Leverkühnova demonija obuzela zbiljski svijet.

Kritičari su često spominjali kako su izvori Mannova romana legenda o Faustu, glazbeno stvaralaštvo Arnolda Schönberga i životopis filozofa Friedricha Nietzschea. I to je točno utoliko ukoliko Mann doista rabi motive i simboliku ugovora s vragom, ako se u brojnim i dugim raspravama o glazbi najčešće razmatra problematika vezana za Schönbergov pokušaj radikalne avangardne glazbe i ako su mnoge osobine Leverkühna, pa i njegov tragični završetak u ludilu, povezane s Nietzschevom sudbinom. A također i neki motivi Nietzscheove filozofije ponekad odzvanjaju u brojnim filozofskim raspravama koje likovi često međusobno vode. Pri tome se ipak ne može reći zastupaju li se strogo neka određena stajališta: priča stalno drži u ravnoteži znanstvenu analizu i simboliku kojom se nastoji izreći i ono što se znanstvenim jezikom i znanstvenim metodama ne može opisati i objasniti. Leverkühn se tako zarazio sifilisom, pa se njegova tragedija može i posve racionalno objašnjavati, no istovremeno je u njegovom životu i stvaralaštvu stalno prisutno i nešto o čemu se teško može govoriti drugačije nego simboličnim jezikom mita i legendi. Nešto poput "demonije fašizma" tako je podjednako izvrsno umjetnički opisano kao u *Majstoru i Margariti* "demonija komunizma".

Mannova književna tehnika nije u strogom smislu riječi avangardna, čak je bliža realizmu nego ona koju možemo pripisati Bulgakovu, no njegov je roman ipak uvelike rabio i iskustva avangarde, a karakteristično je za razdoblje kasnog modernizma što u pripovijedanje izravno ulazi i razmatranje problematike u biti filozofske. A upravo takav prodor filozofske problematike u umjetničku prozu u velikoj je mjeri obilježio cijelo to književno razdoblje, ali je izrazito prisutan u filozofsko-književnom pravcu nazvanom "egzistencijalizam".

Egzistencijalizam se razlikuje od književnih pravaca opisanih u razdoblju avangarde prije svega time što ne naglašava nove književnotehničke postupke, pa čak i ne teži promjeni svijeta književnosti. Njega karakterizira izravno uporište u određenoj i razrađenoj filozofiji, a u užem smislu pripisuje se jednoj fazi u filozofiranju Jean-Paula Sartrea. Naziv se ipak najčešće uzima u mnogo širem smislu, pa tako seže od takozvanih preteča, Schopenhauera, Nietzschea i Kierkegaarda, do nekoliko utjecajnih mislilaca toga vremena, od kojih su najglasovitiji Karl Jaspers i Martin Heidegger. Utjecaj filozofije egzistencijalizma bio je vrlo velik i na književno stvaralaštvo, između ostalog i zato što se takav tip filozofiranja uvelike poziva na iskustvo književnosti. Tako je i stil izlaganja egzistencijalističkih filozofa do te mjere djelovao kako na književnu kritiku, tako i na samu umjetničku književnost da je čak prešao u neku vrstu intelektualne mode.

Utemeljitelj egzistencijalizma u užem smislu riječi, Jean-Paul Sartre (1905-1980) bio je jedan od najuglednijih svjetskih filozofa i književnika nakon Drugoga svjetskog rata. Glavna su mu filozofska djela *Bitak i ništavilo* (*L'Être et le néant*), *Egzistencijalizam je humanizam* (*L'Existentialisme est un*

humanisme) i *Kritika dijalektičkog uma* (*Critique de la raison dialectique*), a u književnosti se proslavio osobito romanima *Mučnina* (*La Nausée*) i *Putovi slobode* (*Les Chemins de la liberté*), dramama *Iza zatvorenih vrata* (*Huis clos*), *Prljave ruke* (*Les Mains sales*), *Vrag i dobri Bog* (*Le Diable et le bon Dieu*) i *Zatočenici iz Altane* (*Les Séquestrés d'Altona*) te intelektualnom autobiografijom *Riječi* (*Les Mots*).

Sartre je vlastitu filozofiju izravno uveo u književnost: u njegovim dramama likovi uglavnom raspravljaju o pitanjima ljudske slobode, odgovornosti i, prema njegovom mišljenju, teško rješivim odnosima među ljudima. "Pakao - to su drugi!" glasovita je rečenica iz njegove drame *Iza zatvorenih vrata*, koja gotovo da je postala geslom brojnih rasprava o osamljenosti građanskog čovjeka i o kulturi koja, upravo zato što samosvjesnog pojedinca drži najvećom vrijednošću, ne može prevladati probleme zajedništva i solidarnosti među ljudima. U nedovršenoj trilogiji *Putovi slobode* rabio je i avangardnu tehniku takozvane "montaže", kojom se odlomci iz tekstova koji pripadaju razgovorima, novinskim izvještajima i razmišljanjima likova izravno navode u neprekinutim nizovima. Karakteristično uvođenje filozofije u roman, međutim, najuspjelije je izvedeno u romanu *Mučnina*.

To je, naime, filozofski roman u doslovnom smislu riječi, jer se ne odnosi samo prema nekoj filozofiji - kao, primjerice, Voltaireov *Candide* - nego neposredno opisuje nastajanje određenog filozofskog stajališta, uvjerenja, pa i metode u svijesti glavnog lika. Antoin Roquentin, povjesničar koji piše monografiju nakon što je proživio prilično buran i pustolovan život, postupno zapisuje u obliku dnevnika svoja zapažanja o promjenama u vlastitim životnim uvjerenjima, koja postaju toliko jaka da ih čak fizički osjeća kao mučninu. U romanu nema puno radnje: sve se svodi na uglavnom svagdašnje razgovore, susrete u knjižnici, zapažanja i dojmove, no unutrašnja napetost Roquentina neprestano raste, da bi na kraju kulminirala u svojevrsnom otkrivenju; on spoznaje da je njegovo traganje za smislom života i svijeta iz temelja pogrešno, jer ljudsko postojanje nema nikakve bitne svrhe, nije ni s čime određeno i osmišljeno, nego je naprosto slučajno. Čovjek kao da je "bačen u svijet", pa njegova egzistencija prethodi esenciji - kako se to kaže u filozofskom žargonu - i on je potpuno slobodan da sam od sebe učini što hoće. Kada je to spoznao, Roquentin odluči promijeniti svoj život koji je dotad vodio u skladu s ustaljenim običajima i u traganju za vrijednostima koje mu se sada otkrivaju kao iluzije.

Svoje filozofsko stajalište Sartre je kasnije promijenio, povezavši se s određenim, nedogmatski shvaćenim tumačenjem marksizma, u uvjerenju da bi se mučnina opstanka i apsolutne slobode mogla prevladati u takozvanom "angažmanu", svjesnom zauzimanju za promjenu kulture i građanskog svijeta te načina života u cjelini. Ipak, u svjetskoj je književnosti *Mučnina* imala najveći odjek prije svega zato što je vrsno umjetničko djelo, a zatim i zato što su upravo u njoj izražene ideje i raspoloženja postali uvelike osnovicom

intelektualne mode; egzistencijalizam je neko vrijeme bio čak ne samo način mišljenja nego i način života i ponašanja.

A temeljni pojam takve mode postaje "apsurd". Raskorak između čovjekovih želja i mogućih ostvarenja, prema takvom shvaćanju, tako je velik, štoviše nepremostiv, da je život svakog čovjeka nalik kazni mitskog Sizifa. Tko to shvati, razumjet će da ljudi koji se zalažu za neke tobože velike ideje ili pak oni koji naprosto poštuju ustaljene navike i običaje, žive zapravo u iluzijama: takav čovjek bit će uvijek "stranac" u svijetu koji se zanosi uvjerenjem da postoji neki konačni smisao i da se on može ostvariti ako slijedimo tradiciju. Dva temeljna djela koja to najbolje obrazlažu nose tako već i za cijelu orijentaciju karakteristične nazive: *Mit o Sizifu* (*Le Mythe de Sisyphe*) i *Stranac* (*L'Étranger*), a oba je napisao francuski romansijer, esejist i dramatičar Albert Camus (1913-1960).

Premda je još razmjerno mlad poginuo u prometnoj nesreći, Camus je ostavio velik opus, u kojem je i tek nedavno (1994) objavljena nedovršena romansirana autobiografija *Prvi čovjek* (*Le Premier homme*). Kritika često njegovo stvaranje dijeli u dvije faze, pri čemu bi prvoj osim navedenih djela pripadala i drama *Kaligula* (*Caligula*), a u drugoj bi bili najvažniji romani *Kuga* (*La Feste*) i *Pad* (*La Chute*) te drame *Opsadno stanje* (*L'État de siege*) i *Pravednici* (*Les justes*), kao i veliki esej *Pobunjeni čovjek* (*L'Homme révolté*). Je li takva podjela doista opravdana, teško je reći: točno je, doduše, da je on u ranijim djelima naglašavao apsurdnost ljudskog postojanja, dok u kasnijim prevladava neka etika suosjećanja i solidarnosti, pa čak i pobune, uperene protiv svakog totalitarizma i ograničavanja slobode pojedinca. No, podjednako je točno i da to nije nespojivo s "filozofijom apsurda": na kraju svojeg eseja o Sizifu, u kojem se razmatraju tipovi apsurdnog mišljenja, života i ponašanja, stoji, naime, zaključak da i u Sizifovoj sudbini ima određene uzvišenosti, zbog koje bi ga se moglo zamisliti čak i sretnim.

U strogo književnoumjetničkom smislu najbolje je Camusova djelo roman *Stranac*, kojeg se također može različito tumačiti. To je priča o činovniku Mersaultu, koji dobiva obavijest da mu je umrla majka u ubožnici. On odlazi na pogreb, no ljudi se čude njegovom "hladnom" držanju: nije se rasplakao, razmišljao je jedino kako mu je majka pred smrt pokušala voditi život kako je mogla, a to joj je u nekoj mjeri i uspjelo. Kada se vratio s pogreba, pošao je na plažu, susreo djevojku s kojom je radio i koja mu je bila simpatična, pa kada se ustanovilo da je simpatija obostrana, ona dolazi k njemu. Nakon toga uvučen je u svađu svog susjeda Raymonda, s kojim uskoro odlazi u vikendicu na plaži. Raymond se tuži da ga progoni skupina Arapa, izbija tučnjava, Raymond je ozlijeđen i želi se osvetiti. Mersault ga tada nagovori da mu preda pištolj, kako ne bi bilo veće nevolje. No, na plaži u šetnji, Mersault susreće Arapina koji potežе nož. Zaslijepljen suncem Mersault u njega puca i ubije ga.

Drugi dio romana posvećen je Mersaultovu boravku u zatvoru. Njegova djevojka, Marie, posjećuje ga, no tužiteljstvo se raspitalo o njegovu životu, pa

na suđenju neprestano naglašava kako je bešćutan jer nije plakao za majkom i isti je dan našao ljubavnicu. Izmišljena je čitava tobožnja urota s Raymondom, i Mersault je na kraju osuđen na smrt. Zatvor, suđenje, pa i osudu, Mersault prima smireno, jedino se razjari kada mu ispovjednik nudi utjehu: u srdžbi tada spominje kako su ga zapravo osudili zato što nije plakao za majkom, kako ga dubinski ne razumiju jer nije živio u iluzijama, i kako mu je na kraju svejedno jer je proživio život onako kako je mogao, oslobođen iluzija. Zaključuje zato da, ako ga gomila dočeka povicima mržnje prije pogubljenja, to će ga na neki način učiniti čak i sretnim.

Tumačenja toga romana najčešće su upozoravala na srodnost sa Sartreovom filozofijom, i to je u velikoj mjeri točno. No, podjednako je tako točno da je *Stranac* gotovo moralistička osuda pravosuđa. U tom smislu radi se zapravo o sudski krajnje nepravednoj kazni - Mersault nije ubio s predumišljajem - pa dolazi do izražaja apsurd pravnog postupka. Mersaultu sude ljudi koji ga naprosto ne razumiju: ono što se njima čini bešćutnošću, zapravo je podjednako tako moglo proizići iz prave osjećajnosti koja se jedino ne želi izraziti očekivanom "glumom"; nemali broj ljudi plače na pogrebu jedino zato što se to od njih očekuje. Mersault tako doduše jest "stranac" u svijetu navika i običaja, no njegovo je ponašanje dosljedno njegovom uvidu u zbilju života i njegovu karakteru. Njemu se naprosto dogodio "tragičan slučaj" kakav se svima lako može dogoditi, jedino što je on ovaj put imao nesagledive posljedice; na kraju ga je tobožnja pravda osudila na smrt bez pravog razloga. Temeljna je vrijednost Camusova romana ipak u stilu: upravo zbog jednostavnog a izuzetno dojmljivog izlaganja izvrsno je ocrtan kako jedan lik - možda i tip čovjeka - tako i raspoloženje, pa i cjelokupna atmosfera nepredvidivog i besmislenog niza slučajnosti koje tako često upravljaju našim životima.

Zanimljivo je, međutim, da se pojam apsurda počeo rabiti i kao oznaka određene kazališne tehnike, takve tehnike kakva zapravo znači svojevrsno dovršenje avangarde, a istovremeno izravno uvodi i postupke koje će preuzeti postmodernizam. "Kazalište apsurda", naime, najčešći je naziv kojim se označuje dramsko stvaralaštvo nekoliko vrhunskih pisaca, od kojih su svjetsku slavu stekli Samuel Beckett (1906-1989) i Eugene Ionesco (1912-1994).

Beckettova drama *U očekivanju Godota* (*En attendant Godot*) pri tome je nenadmašen uzorak; to je možda najglasovitija drama čitavog modernizma, djelo u kojem su avangardni pokušaji doista uspjeli postići novu sintezu mogućnosti dramskog izraza. Oduševila je obrazovanu publiku, kritičare i teoretičare, čini se prije svega kao umjetnički oblikovana radikalna opreka tradiciji. U njoj, naime, nema uobičajene "ozbiljne i završene radnje", kako je to Aristotel naglasio prije dva tisućljeća, i kako je to uglavnom ostalo, barem u vladajućoj tradiciji europske drame, sve do našeg stoljeća. U skladu s time nema ni pravog razvitka, nema uzvišenih osjećaja, a nema ni odgovarajuće kompozicije od tri ili pet činova.

U očekivanju Godota ima tek dva čina u kojima se zapravo ponavlja gotovo jedno te isto. Nema čak ni pravih osoba: dva su glavna lika karikature ljudske osobnosti, druga su dva naprosto neka "oličenja" gospodara i roba, a peti lik, glasnik, ima očito tek ulogu nekog simbola. Nadalje, nema ni pravog dijaloga, jer se jedva može reći kako glavni likovi, Vladimir i Estragon, doista razgovaraju. Sigurno je da oni ne raspravljaju ni o kakvoj temi, jer sve što govore svodi se na isprekidane, trivijalne besmislice, na ponavljanja i nešto poput kratkih monologa, u kojima je posve očito kako ni jednom ni drugom nije važno razumije li ih sugovornik uopće. Zbog toga zapravo nema ništa od onoga što očekujemo od prave drame, pa se baš zato javlja dojam iznevjerenog očekivanja i izuzetne originalnosti. Čini se pri tome gotovo nevjerojatnim da se na pozornici može odigrati neka drama koja se svodi na besmisleno očekivanje i trivijalna naklapanja, a da to ipak ne bude ni dosadno, ni zamorno, niti pretenciozno. A ipak je sve upravo tako, jedino što se poput bljeska povremeno jave i neke izreke koje nas neodoljivo podsjećaju na nešto što smo i u svagdašnjici primijetili, premda redovno nismo uspjeli razabrati što to zapravo znači, poput one danas već glasovite poruke dječaka na kraju prvog čina: "Gospodin Godot mi je rekao da vam kažem da večeras neće doći, ali sutra će sigurno doći."

No, ako je obrazovanu publiku, kritičare i teoretičare privukla prije svega originalnost koja se izražava velikim dijelom u opovrgavanju tradicije, kako shvatiti oduševljenje koje je predstava *U očekivanju Godota* izazvala u američkom zatvoru San Quentin kod zatvorenika čije se obrazovanje kretalo od polupismenosti do nezavršene, u pravilu vrlo loše osnovne škole? Kada je, naime, godine 1957. upriličena takva predstava, gledateljstvo je u svakom smislu riječi uživalo; uspjeh je nadišao svako očekivanje. Očito da se tu nije moglo raditi naprosto o nesporazumu. Istina je, doduše, da su zatvorenici "pucali od smijeha" vidjevši prije svega nešto poput igre klaunova, pa ipak, da u toj igri nije bilo i nešto više od samo smiješnih pokreta i besmislenih izreka, kao i od njima vjerojatno vrlo bliskog "crnog humora", zašto bi oni doista uživali?

Uspjeh prikazivanja Beckettove drame u zatvoru tako zapravo potvrđuje da se njezina vrijednost ne temelji isključivo na oponiranju tradiciji. Podjednako tako radi se o uključivanju u kazališnu predstavu i nekih drugih bitnih elemenata, nečega što ne proizlazi iz predodžbe o napetosti završene radnje, dijalozima i određenom raspletu na kraju, a ipak je vrlo djelotvorno u razumijevanju onoga što se danas tako često naziva "kazališnim činom". Nije zato teško zaključiti: *U očekivanju Godota* samo se s jedne strane izgrađuje na opovrgavanju tradicije· i iznevjerenom očekivanju; s druge se strane izgrađuje na nekim mogućnostima "čiste igre" oslobođene potrebe da se nešto pokuša obrazložiti i dokazati, na nekoj unutarnjoj napetosti uzaludnog očekivanja - tako čestog u našem dobu - te na simbolici koja djeluje i onda kada nam nije odmah prepoznatljiva i kada ne znamo točno što ona znači, pa čak ni što bi sve mogla značiti.

S druge strane gledano, već i sam izbor likova upućuje na redovno prikrivenu, ali u svagdašnjici i te kako nazočnu "drugu stranu" života. Skitnice, probisvijeti i neki "sitni lopovi" s jedne strane, a "gospodar i rob" s druge strane, ne samo da podsjećaju na figure iz podzemlja nego se ponašaju i djeluju poput groteske: u njima je jedino smiješno povezano s izobličavanjem koje često ide do granice užasnosti. Sve što oni rade tako prestaje biti zanimljivo jedino zbog nekih bilo očekivanih bilo neočekivanih posljedica; ono je po sebi zanimljivo, a postaje blisko svagdašnjici u kojoj i te kako znamo što znači uzaludno čekanje. To čekanje pak ima, rekli bismo, dvije dimenzije: s jedne strane gledano, ono je doista tek svagdašnje čekanje nekoga ili nečega što može izmijeniti tijek događaja, ali je i sudbinsko čekanje, očekivanje spasa, koje dobiva neku metafizičku težinu, opet kako zbog toga što likovi spominju da o njemu sve ovisi, tako i zbog primisli koje se naprosto moraju povezati uz ime Godot - što podsjeća na engleski *God* (Bog) - pa i zbog toga što Godot šalje glasnika, pri čemu on kao dječak djeluje irealno, recimo poput anđela. Vrijeme tijekom radnje, bez obzira na to što se radi samo o čekanju, tako ipak nije sasvim prazno, nego kao da je na svoj način "ispunjeno prazninom", ma kako to naizgled paradoksalno zvučalo. Beckettova je majstorstvo upravo u tome što je "prazninu" i "ispraznost" uspio oblikovati: čekanje je nadomjestilo radnju i razvitak, jer upravo uzaludnost čekanja uspijeva nadomjestiti pomanjkanje zbivanja; napetost je u tome što Godot ne dolazi, nego samo ponavlja ispraznu formulu da će doći sutradan.

I druge Beckettove drame, *Svršetak igre* (*Fin de partie*), *O, divni dani* (*Oh, les beaux jours*) i *Posljednja vrpca* (*La Dernière bande*) slijede tehniku Godota, s određenim nastojanjem da se teme besmislenog protjecanja vremena, čekanja, banalnosti svagdašnjice i nemogućnosti komunikacije među ljudima još više prodube i dovedu do posljednjih mogućnosti izraza. To, međutim, osim u *Svršetku igre*, nije moglo dovesti do uspjeha *Godota* naprosto zato što neka vrsta redukcije svakog smisla ima i svoje granice: želimo li umjetnički izraziti prekid komunikacije, vrlo lako dolazimo do toga da se i umjetnička komunikacija naprosto prekida u apstraktnim nagovještajima. "Apsurd života" mora u apsurdnom djelu biti nešto više od pukog apsurda.

Beckett je i izuzetan romanopisac, no ako njegove drame znače neku prekretnicu prema postmodernizmu, romani su mu prema općem mišljenju već u toj mjeri uzorci postmoderne proze da ih naprosto moramo opisati u okviru idućeg razdoblja.

Apsurd kao prekid komunikacije osim Becketta najuspjelije je uspio umjetnički oblikovati Ionesco u dramama *Ćelava pjevačica* (*La Cantatrice chauve*), *Lekcija* (*La Leçon*) i *Stolice* (*Les Chaises*). Slično kao u *Godotu*, i u tim se dramama radi o besmislenom naklapanju, koje je uobličena tehnikom ponavljanja s varijacijama i porastom unutarnje napetosti zbog pojačavanja dojma nemoći da se uspostavi smislen razgovor. I ta nemoć postoji kako na

razini dijaloga, tako i na razini monologa, jer likovi ne mogu ni sami sa sobom razgovarati, budući da nisu doista ljudi nego žive i govore kao marionete.

Osobito je *Ćelava pjevačica* u tom smislu iznimno dojmljiv prikaz spoznaje kako jezik postaje sredstvom mehanizirane, stereotipne i zapravo besmislene razmjene riječi koje više ništa ne znače, jer se ni na što u zbilji ne odnose. Ionesco je tu, naime, iskoristio zanimljivu dimenziju jezika, koju najlakše možemo zamijetiti pri učenju stranog jezika: priručnici za učenje jezika rabe primjere uobičajenih konverzacija; njih zanima samo "slaganje riječi i rečenica", a ne zanima ih smisao. Uzmemo li to kao primjer, konverzacija oslobođena smisla može postati uzorak svagdašnjeg govora. Tako dva bračna para u Ionescovoj drami izmjenjuju besmislene rečenice koje ništa ne znače, koje postaju svrha samima sebi, pa su i oličenje njihova besmislena života. Neka vrsta praznog verbalnog natjecanja tako postaje simbolom društvenog života u kojem se više ništa osim fraza ne može reći.

Kazalište apsurda tako je u nekom smislu dovršilo tehniku avangarde, ali je upravo u njemu također došlo i do nekog povratka prema realizmu na sceni. Tako Ionesco, na primjer, u drami *Nosorog* (*Rhinocéros*) dehumanizaciju opisanu na jedan način u *Ćelavoj pjevačici*, opisuje na ponešto drugačiji način kao simboličnom fantastikom prožetu društvenu kritiku. To je, naime, osuda društva u kojem ljudi doista postaju "nosorozi", jer se dive autoritetu, snazi i odlučnosti moćnih vođa, postajući tako neprimjetno žrtve totalitarne ideologije koja kao da im se iznutra čini privlačnom. Taj primjer pokazuje da se drama u kasnom modernizmu okreće i prema nešto realističnijim tehnikama, a u romanu i pripovijetkama javljaju se tehnike koje čak izbjegavaju avangardno pretjerivanja u izrazu te se gotovo može govoriti o svojevrsnom obnavljanju pripovijedanja.

Objektivističko pripovijedanje može se, osim toga, u nekoj mjeri povezati s takozvanim "društvenim angažmanom", koji je izrazito zagovarao Sartre u posljednjoj fazi svojega stvaranja, a koji se sastoji od težnje da književnost manje ili više izrazito zastupa određena idejna stajališta; prije svega da se odupire degradaciji čovjeka, ugroženog najprije političkim sustavima poput fašizma i staljinizma, ali ugroženog i civilizacijom koja drži stjecanje vrhunskom vrijednošću i tehnički uvjetovanom nivelacijom guši samosvojnost pojedinca.

Takvoj prozi, ipak, uvijek prijete dvije opasnosti: ona s jedne strane lako prelazi u takozvanu "tendencioznu književnost", u kojoj možda i vrlo vrijedne i važne poruke u toj mjeri prevladavaju da se više ne može govoriti o visokoj umjetničkoj vrijednosti, a s druge je strane njezina težnja prema razumljivosti lako vodi prema shematizmu i dopadljivosti trivijalne književnosti. Obje je opasnosti, međutim, uspješno izbjegao američki pripovjedač Ernest Hemingway (1898-1961), zahvaljujući prije svega oslanjanju na neku vrstu dotjeranog i usavršenog stila novinske reportaže.

U Hemingwayevu podosta bogatom opusu važno mjesto zauzimaju

novele, no slavu su stekli uglavnom romani *A sunce izlazi* (*The Sun Also Rises*), *Zbogom oružje* (*A Farewell to Arms*), *Imati i nemati* (*To Have and Have Not*), *Kome zvono zvoni* (*For Whom the Bell Tolls*) te *Starac i more* (*The Old Man and the Sea*) zapravo djelo koje je nekako između duže pripovijetke i romana.

Premda je *Starac i more* doživio golem uspjeh kao donekle sentimentalna priča o starom ribaru i njegovoj borbi s morem i velikom ribom koju je uhvatio, ipak je *Kome zvono zvoni* vjerojatno najbolji primjer tog tipa proze kasnog modernizma. To je, naime, objektivistički ispričana priča o Amerikancu Robertu Jordanu, koji se pridružio španjolskim borcima protiv snaga generala Franca u građanskom ratu, o njegovom vojnom pothvatu - morao je minirati most u neprijateljskoj pozadini o njegovoj ljubavi s djevojkom Marijom - koju je susreo medu partizanskim borcima - i o njegovom tragičnom kraju: morali su ga ostaviti teško ranjenog sa strojnicom da se bori do kraja i onda ubije sam sebe kako ne bi pao u ruke neprijatelju. Sentimentalna ljubavna priča pri tome je vješto uklopljena u radnju koja se svodi na izvještaj o pripremama i izvedbi diverzije, a likovi boraca za Republiku dojmljivo su ocrtani u njihovim suprotnostima, pa i sukobima koji proizlaze kako iz njihovih karaktera, tako i iz podosta različitih ciljeva radi kojih se bore. Tehnika je pri tome bliska realizmu, nema ni pretjerivanja niti avangardnih postupaka u pripovijedanju, nego koncentracija na kratko vremensko razdoblje, a jezgrovitost izraza i vrsnoća stila uspijeva postići dojam neke izravne uvjerljivosti u kojoj nema mnogo komentara. Ipak se jasno razabire kako donekle razočarani i skeptični intelektualac, koji se odlučio angažirati na strani protiv nasilja, postaje svjestan kako život ima smisla jedino ako je pojedinac duboko emocionalno povezan s drugima.

Na drugačiji način opet, svojevrsni "moderni realizam" ostvario je Jerome David Salinger (1919), čiji je jedini roman *Lovac u žitu* (*The Catcher in the Rye*) postao uzorkom jednog tipa proze, vrlo utjecajnog i proširenog u brojnim književnostima šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća, a koji se često naziva "proza u trapericama".

Temeljna je značajka tog romana malodobni pripovjedač - šesnaestogodišnji Holden Caulfield - koji u nekom sanatoriju priča o vlastitim doživljajima za vrijeme tri dana oko Božića, osobitim stilom, jezikom i perspektivom iz koje on "vidi svijet". Karakterističan je najprije njegov jezik: on se služi žargonom njujorške mladeži, i to ne samo tako što rabi pojedine njihove riječi i uzrečice nego i tako što stalni epiteti, česta ponavljanja uzrečica i stalni otpor prema načinu izražavanja odraslih daju izlaganju dojam "odmaknutog" viđenja svijeta i života. Karakterističan je, zatim, i cjelokupni književni postupak oblikovanja: njemu je na neki način okrenuta tradicija odgojno-obrazovnog romana; junak se ne uspijeva integrirati u društvo, nego je krajnja posljedica njegova osvješćivanja onoga što mu se događalo zapravo dezintegracija; završava u rastrojstvu. Pri tome je i patos tradicionalnih junaka koji se sukobljavaju sa svijetom zbog neostvarivih ideala zamijenjen

nekom vrstom besciljnog otpora: Holden uviđa jedino što sve ne vrijedi, dok ono što bi trebalo vrijediti, i što bi zapravo imalo smisla, se niti ne nazire.

Salinger je i sjajan novelist. Njegove novele *Savršen dan za bananaribe* (*A Perfect Day for Bananafish*) i *Za Esme - s ljubavlju i bijedom* (*For Esme - With Love and Squalor*) ulaze u antologije svjetske novelistike.

Dok je tako proza u tom razdoblju barem pretežito sklona određenom pomaku prema razumljivosti, pa tako i nekoj varijanti realizma, poezija se uglavnom razvija u dva smjera: jedan nastavlja ekskluzivnost avangarde, pa eksperimentiranje jezikom drži svojom temeljnom zadaćom, dok je drugi ipak skloniji barem nekoj mjeri popularnosti, pa se u najmanju ruku čuva avangardnog pretjerivanja u izrazu. Zanimljivo je pri tome da su oba u nešto većoj mjeri nego prije sklona i dužim lirskim oblicima, poput poeme ili ciklusa pjesama.

Upravo je poemama svjetsku slavu stekao francuski pjesnik Saint-John Perse (pravim imenom Alexsis Léger, 1887-1975), a od njih su najglasovitije *Anabaza* (*Anabase*), *Progonstvo* (*Exile*), *Kiše* (*Pluies*), *Snijezi* (*Neiges*) i *Morekazi* (*Amers*). U tim su poemama uzvišeni stil i patos, koji bi mogli podsjećati na romantizam, uspjelo prevladani osloncem na obredna zazivanja: poput starih himni danas nepoznatim i zaboravljenim bogovima, neka vrsta slobodnog stiha, nalik ritmičkoj prozi, djeluje poput tajanstvene magije riječi; ono što se naziva magijskim realizmom u prozi, ovdje kao da je prisutno u poeziji. A kako je pri tome neka vrsta sasvim privatne, pjesnikove osobne mitologije nerazlučivo prepletena s mitskom građom osobito manje nam poznatih mitologija Polinezije ili Antila, konačni smisao tih stihova ostaje neprepoznatljiv i dojmljiv upravo u tome što značenje kao da uzmiče pred izrazom. Izraz je, pak, toliko bogat, raznolik i razgranat da čitatelj jedino izrazito osjeća kako je govor mitova neodoljiv, čak i onda kada smisao mitskoga govora više ne možemo doista razabrati i u bilo kojem smislu doslovno razumjeti.

Drugačija je, a ipak donekle slična "magijskom realizmu" i poezija čileanskog pjesnika Pabla Nerude (pravim imenom Neftali Ricardo Reyes, 1904-1973) koji je poput Garcié Márqueza u prozi, latinskoameričku poeziju proslavio diljem svijeta. On, međutim, za razliku od Saint-Johna Persea, nakon romantične poezije i usvajanja nekih postupaka uobičajenih u nadrealizmu, vrhunska ostvarenja postiže u znatno jednostavnijem i pristupačnijem stilu - kao u zbirci *Stotinu ljubavnih soneta* (*Cien sonetos de amor*) - pa i u nekoj vrsti angažirane poezije - kao u zbirci *Španjolska u srcu* (*Espana en el corazón*), koja pjesnički opisuje strahote građanskog rata u Španjolskoj. Vrhunskim njegovim ostvarenjem mnogi kritičari ipak drže *Sveopći spjev* (*Canta general*), koji lirskim zamahom obuhvaća cijelu povijest Latinske Amerike, vraćajući se stalno na mitske korijene naroda Inka i preplećući borbe čileanskog naroda kako s prastarom mitologijom, tako i s novim idejama socijalne pravde i svojevrsnog socijalističkog utopizma.

Nerudina je poezija tako prošla određeni razvitak od nadrealizma do šire

popularnosti, zadržavši pri tome visoke vrijednosti virtuozne pjesničke izvedbe, a završivši s pokušajem da pjesnički uobliči čitavu povijest jednog naroda, pa i kontinenta. Zanimljivo je da je sličan napor obuhvata cijele povijesti čovječanstva poduzeo i američki pjesnik Ezra Pound (1885-1972) u golemoj zbirci *Pjevanja* (*The Cantos*), koju je u manjim ili većim cjelinama objavljivao čitav život. Njegov je izraz, međutim, zadržao ekskluzivnost avangardne poezije do te mjere da *Pjevanja* u neku ruku odgovaraju Joyceovom djelu *Finneganovo bdjenje*: podjednako su tako neprozirna u golemoj erudiciji, eksperimentiranju riječima i stilovima, nerazjašnjenim fragmentima i nejasnim značenjima, kao i u izuzetno nadahnutim lirskim uzletima.

Kao u epohi realizma, lirika se tako i u kasnom modernizmu ili potpuno odvaja od manje-više ipak popularne proze ili se pak pokušava približiti čitateljima, ali nastojeći sada zadržati i usvojena iskustva modernizma, koja nipošto ne žele ispovjednu patetiku i retoriku romantizma. U tom je smjeru francuski pjesnik Jacques Prévert (1900-1977), osobito u zbirkama *Riječi* (*Paroles*), *Prizor* (*Spectacle*) i *Pripovijesti* (*Histoires*), uspio pjesnički izraziti jednostavnijim jezikom i stilom začudnost i svagdašnjeg života, isprepletući ironiju i sentimentalnost, obično i neobično, grubost stvarnosti i nježnost fikcije, na način koji je nadahnuo i mnoge skladatelje popularnih šansona.

Izuzetnu liriku u nekom spoju avangardizma i obnovljenog klasicizma pisao je i ruski pisac Boris Pasternak (1890-1960). Njegova je lirika - najglasovitija je zbirka *Sestra moja - život* (*Sestra moja - žizn'*) - sva u nekom naponu traganja za savršenstvom i iskazivanjem naizgled beznačajnih zapažanja i dojmova. Ona je daleko od bilo kakva patosa i od eksplozivnosti otpora, ali se ujedno u njezinom prividnom miru "oblikovnog savršenstva" osjeća odzvuk nekoga grčevitog sukoba sa zbiljom, koja je puna protuslovlja te je tako uvijek drugi, uvjetujući pol "pjesničke ljepote". Svojom relativnom jednostavnošću, koja je posljedica maksimalne dotjeranosti izraza, kao i svojom teško dokučivom igrom različitim mogućnostima tumačenja, uspjela je osvojiti i književnu kritiku i široku publiku.

Pasternak je, međutim, veliku slavu stekao romanom *Doktor Živago*, kojeg u tadašnjem Sovjetskom Savezu nije mogao ni objaviti, a na Zapadu mu je za nj godine 1958. dodijeljena Nobelova nagrada; on ju je ipak odbio primiti, zbog političkih pritisaka kojima je bio podvrgnut u vlastitoj domovini. Premda se tako rasprava o tom romanu vodila uglavnom zbog razloga koji nemaju mnogo veze s književnošću, njegove su književne vrijednosti neprijeporne. U književnoj tehnici on ne slijedi avangardu - kako su to sovjetski kritičari ponekad tvrdili - nego je mnogo bliže obnovi pripovijedanja i svojevrsnom poetskom realizmu. Naslovni je lik liječnik i pisac, čiju se sudbinu prati u povijesnim zbivanjima. Ljubavna priča pri tome je uspjelo povezana sa sudbinskim događajima u kojima je naslovni junak zapravo stalno nošen stihijom zbivanja, kojima se može suprotstaviti jedino pjesmama. Određeni autobiografski elementi tako se isprepleću s izvrsno

ocrtanom, donekle u sentimentalnom tonu, sudbinom osjetljivog intelektualca i pjesnika u ratovima i revolucijama.

Povijesna zbivanja, traume ratova i revolucija tako u tom razdoblju postaju također jednom od temeljnih tema osobito romana, pa se može govoriti gotovo o nekoj obnovi zanimanja za povijesni roman. Novi povijesni roman oblikuje se ipak redovno i u novim književnim tehnikama - kao što je to u opisanim romanima Bulgakova, Brocha ili Thomasa Manna, na primjer - ali kao da i zahtijeva neku vrstu realističkog obračuna s prošlošću, u pokušajima da se shvati što se zapravo događalo u povijesti i kakvo to značenje ima za sadašnjost. Gotovo da nema pisca svjetske vrijednosti u tom razdoblju koji se nije okušao upravo u takvim djelima, pa jedino kao primjer navodimo Marguerite Yourcenar (pravim prezimenom de Crayencour, 1903-1987), u čijem opusu dva romana, *Hadrijanovi memoari* (*Mémoires d'Hadrien*) i *Crna mijena* (*L'Oeuvre au noir*), zauzimaju izuzetno mjesto, a drugi je možda i tipičan za takav tip romana uopće. U njemu se opisuje život liječnika, filozofa i alkemičara Zenona iz šesnaestog stoljeća. Srednjovjekovna je civilizacija na izmaku, ali novo doba još ne prožima cjelokupni život pojedinca i društva. Motiv koji je Broch stalno ponavljao u *Vergilijevoj smrti*: "Još ne…pa ipak već…" , tako se i ovdje osjeća, ali Marguerite Yourcenar ne služi se patosom kao Broch, niti ulazi izravno u metafizička razmatranja, nego se zadovoljava da naprosto ispriča Zenonovu sudbinu, upozoravajući stalno na njegove unutarnje dileme koje se nigdje i nikako ne mogu razriješiti, kako zbog njegova vremena tako i zbog njega samoga. Zenon nije klasik kao Vergilije; on je samo čovjek gonjen nezadrživom radoznalošću i uvjerenjem da ga ništa od sustavnog znanja, koje je stekao i koje je zatekao, ne može zadovoljiti; on napušta teologiju i filozofiju, privučen je empirijskim istraživanjem, bavi se anatomijom i fiziologijom, ali ujedno uvijek ostaje zaokupljen pitanjem smisla na koje nema odgovora. On stalno pokušava "živjeti svoj život"; ne zanima ga ni uspjeh ni moguća slava, ni udobnost, ali podjednako tako njime ne upravlja ni bilo kakav jasan cilj ispunjenja života. Neka sveopća unutrašnja sumnja razdire ga uvijek iznova, ne dopušta mu da se sabere i da nađe vlastito mjesto u svijetu koji nije njegov, ali koji on također ne može ni prevladati u nekoj iole jasnijoj viziji budućnosti. Zenon je tako i "naš suvremenik", ponajviše baš zato što zapravo nije suvremenik ni u jednom vremenu, pa se i povijesna analogija između šesnaestog stoljeća i našeg doba mora uzeti uvelike uvjetno: Marguerite Yourcenar ne opisuje povijest kao da je ona sadašnjost, nego opisuje neku stalnu sadašnjost koja je neshvatljivo povijesna, jer se tradicija i otpor protiv tradicije do te mjere prožimaju da to vodi nekom gubitku bilo kakve orijentacije.

Zanimanje za povijest karakterizira i srpskog i hrvatskog književnika Ivu Andrića (1892-1975), koji je 1961. dobio Nobelovu nagradu, što i samo po sebi svjedoči o njegovoj pripadnosti svjetskoj književnosti. Njegovi romani *Na Drini ćuprija* i *Travnička kronika* doduše na drugačiji način pišu o prošlosti od Marguerite Yourcenar, ali neka temeljna raspoloženja i atmosfera

ipak su im zajednički. A svojevrsni "obračun s poviješću" izrazito je prisutan i u velikom Krležinom romanu *Zastave* iz tog vremena. Također i Ranko Marinković (1913-2001) i Slobodan Novak (1924) u tom razdoblju stvaraju djela koja bi se mogla shvatiti i na taj način. Hrvatska književnost, naime, u to vrijeme slijedi i po vrijednosti i po književnoj tehnici dominirajuću maticu književnog razvitka. Kratko razdoblje ideološkog pritiska, s pokušajem uvođenja socijalističkog realizma, izravno nakon Drugoga svjetskog rata, ona je uspjela vrlo brzo prevladati. Pjesništvo Tina Ujevića (1891-1955), Jure Kaštelana (1919-1990) i Slavka Mihalića (1928) usvaja avangardu, ali je uspijeva i prevladati, a nove generacije, kao Ivan Slamnig (1930-2001), Antun Šoljan (1932-1993) i Ivo Brešan (1936), primjerice, usvojit će visoke standarde svjetskog književnog umijeća.

D) Postmodernizam

Rasprave o postmodernizmu toliko su obuzele teoretičare i književne kritičare, kao i povjesničara književnosti, od osamdesetih godina prošlog stoljeća, da se naziv ustalio, premda se njegovo značenje još uvijek shvaća i tumači na različite načine. Već je spomenuta glavna opreka između postmodernizma kao epohe modernizma, pa tome valja jedino dodati kako su mnogi književni kritičari i teoretičari pokušali opisati postmodernizam donekle i u smislu književnog pravca ili kao jedno stalno prisutno "lice modernizma". Postmodernizam, doduše, nema neki svoj književni manifest, no može se razabrati kako znatan broj i vrhunskih književnih ostvarenja primjenjuje određene književne postupke s takvom učestalošću i intenzivnošću da se može govoriti o promjeni vladajuće književne tehnike u cjelini. A takva tehnika, opet, može se razmjerno lako povezati s nekim općim stajalištima o kulturi, povijesti, tradiciji, mogućnostima spoznaje te o smislu i svrsi književnosti. Kako je, osim toga, postmodernizam u nekoj mjeri zahvatio i filozofiju, kako su mnoge njegove zamisli prepoznatljiva i u drugim umjetnostima, pa čak u određenom smislu i u znanosti, pa kako je, štoviše, postao i nekim dosta prepoznatljivim stilom života i ponašanja, barem se neke njegove osobitosti mogu dosta lako razabrati.

U najopćenitijem smislu postmodernizam tako zastupa dosta radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije. Skepticizam se pri tome brani prije svega nevjericom i razočaranjem u sve ideologije, u filozofske sustave, pa čak i u mogućnosti bilo kakve na znanosti zasnovane sinteze koja bi omogućila neki svjetonazor. Postmoderna filozofija tako je uglavnom kritika ustaljenih ideja i uvjerenja, sa svojevrsnim prihvaćanjem paradoksa prema kojem "ako se ništa ne može znati", onda se ni to ne može sigurno znati, pa je taj paradoks postupno "ugrađen" i u književnost koja voli do te mjere sve ironizirati da nerijetko ironizira i samu sebe. Relativizam pak, dakako, posljedica je skepticizma: poznata uzrečica, koju su izmislili protivnici postmodernizma, a koja glasi da u njemu "sve ide", tako se u nekoj mjeri doista i potvrđuje: u filozofiji svi će pravci biti podjednako vrijedni, a u književnosti "prolaze" sve tehnike i sve ideje. A to je, opet, dovelo i do osobitog odnosa prema tradiciji. Za razliku od avangarde, s kojom dijeli mnoge tehničke postupke i česte ironijske obrate, postmodernizam ne osporava tradiciju: on ju, naprotiv, zapravo jedino želi "proširiti"; koristi se njome bez vrijednosnog izbora, dopuštajući tako da je može i doslovno slijediti, gotovo ponavljati, da je može najdublje uvažavati, ali je također može i ironizirati i tumačiti na posve osobit vlastiti način. Pri tome je naglasak osobito i na uvažavanju nekih zapostavljenih, prema mišljenjima postmodernista i s nepravom zaboravljenih, njezinih dijelova koji pripadaju podcijenjenim književnim oblicima i vrstama.

Za književnu tehniku postmodernizma tako je presudno uvjerenje kako više nemaju smisla ne samo razlike među žanrovima nego i razlike između znanosti ili filozofije i književnosti, kao i razlike između visoke i trivijalne književnosti. To će reći da su književnosti sada "otvoreni putovi" kako prema izravnom uključivanju teorijskih rasprava, jer svaka teorija, znanost i filozofija nisu ništa drugo nego u širem smislu književnost - tako i prema omalovažavanim žanrovima i postupcima trivijalne književnosti - jer se neke visoke umjetničke vrijednosti više ni s čime ne mogu dostatno opravdati.

Vjerojatno je ipak pri svemu tome najvažnije to što je postmodernizam pokušao prekinuti s u modernizmu stalno prisutnim nastojanjem da se originalnost i novina prihvate kao nesumnjiva vrijednosti. Pokušaj da se originalnošću nadmaši prethodnike doveo je - kako je već isticano - esteticizam i avangardu do hermetizma, što će reći do teškoća s publikom. Ni kasni modernizam to nije uspio dokraja izbjeći, jer premda je ublažio nerazumljivost upravo originalnih djela, ipak je zahtijevao i više nego prosječno obrazovanog čitatelja i ipak se nastojao dosta jasno razgraničiti od trivijalnosti. Postmodernizam je pristao i na moguću trivijalizaciju, no svojevrstan je paradoks ipak ostao: usprkos geslu "da sve ide" prisiljen je na neku, bilo kako shvaćenu vrsnu književnu obradu, a to će ga onda i opet voditi do takvih ostvarenja kakva i opet nisu baš pristupačna svakoj publici. I tako, premda se u skladu s postmodernom teorijom ne bi mogao napraviti nikakav vrijednosni izbor, premda bi praktično sva djela nastala u tom razdoblju morala biti podjednako cijenjena i jedino bi popularnost mogla odlučivati oko toga što to "ide više", a što "ide manje", ipak je činjenica da su tek neka djela tog razdoblja prema općem mišljenju kritičara i povjesničara književnosti jedino vrijedna spomena u svjetskoj povijesti književnosti.

Tako je postmodernizam gotovo neprimjetno od nečega nalik književnom pravcu, ili naprosto nekom shvaćanju književnosti, postao takvom "orijentacijom" kakva je prepoznatljiva i kao književno razdoblje, a njegova književna tehnika, kao i njegove zamisli o svrsi i funkciji književnosti u kulturi, uglavnom dominiraju u posljednja tri desetljeća.

A kako to već obično biva, kada su se književni kritičari i teoretičari donekle složili u tome da jedan tip književnosti, koji se znatno razlikuje od neposredne prošlosti, doista postoji - a to se dogodilo otprilike devedesetih godina prošloga stoljeća - ubrzo su nađeni prethodnici, začetnici i utemeljitelji, a razdoblje je "prošireno" u vremenu, pa se danas drži da postmodernizam nastupa već sedamdesetih godina, a njegovi su prethodnici traženi čak i u dalekoj prošlosti. No, danas se ipak uglavnom smatra da su priznati utemeljitelji postmodernizma Borges, Beckett i Nabokov.

Jorge Luis Borges (1899-1986), argentinski pripovjedač, esejist i pjesnik, proslavio se već rano u svojoj domovini vrsnim stihovima - glasovite su zbirke *Školska bilježnica* (*Cuaderno San Martin*), *Drugi, isti* (*El otro, el mismo*) i *Duboka ruža* (*La rosa profunda*) - te esejistikom, no svjetsku slavu uzora postmoderne proze stekao je kratkim pričama, u kojima se često krajnje

sažetim izrazom isprepleću motivi i postupci trivijalne književnosti s izuzetnom erudicijom te pozivanjem na stvarne i izmišljene izvore iz cjelokupne svjetske književnosti i mitologije. U tom smislu najvažnije su zbirke *Opća povijest gadosti* (*Historia universal de la infamia*), *Izmišljaji* (*Ficciones*) i *Aleph* (*El Aleph*) u kojoj je naslovna priča možda najbolji primjer Borgesova umijeća i takve književne tehnike u kakvoj su kasniji postmodernisti pronašli uzor i nadahnuće.

Aleph je naslovljen prema prvom slovu starožidovskog pisma koje prema židovskoj mistici "kabali" simbolizira nedokučivog, vječnog i sveprisutnog Boga. Priča je kratka i sažeta, ali vrlo složene kompozicije. Počinje tako što pripovjedač Borges - kojeg se ne može poistovjetiti s autorom - govori o svojoj ljubavi prema Beatriz Viterbo. Ona nije uzvraćala njegovu ljubav, no kada je umrla, Borges je želi sačuvati u stalnom sjećanju, pa godinama na dan njezine smrti dolazi u njezinu kuću i tako se postupno upoznaje s njezinim bratićem Danerijem. Daneri mu priča kako piše golemi spjev *Zemlja*, koji će obuhvatiti cijelu Zemlju i ljudsku povijest, i čita mu iz njega neke odlomke. Borges shvaća da je spjev nizanje iz lektire naučenih trivijalnosti, Danerija drži glupanom i dosadnjakovićem, no na neki se način ipak s njime druži.

Radnja kulminira kada ga Daneri poziva da u njegovom podrumu vidi Aleph, pri čemu nije jasno što je to zapravo. Borges prihvaća ponudu jer drži da će se tako konačno potvrditi njegovo naslućivanje da je Daneri zapravo lud. No, u podrumu Borges doživljava stvarno otkrivenje. Ukazuje mu se Aleph, kao mala kuglica u kojoj se zrcali čitav svijet. Slijedi nabrajanje onoga što je Borges vidio u Alephu, u apokaliptičkom stilu nizanja detalja, a između ostaloga on vidi i raskalašena ljubavna pisma koja je Beatriz pisala bratiću. Krajnje potresen onim što je vidio, Borges, međutim, ništa ne želi otkriti Daneriju, brzo se s njim oprašta i savjetuje mu da se liječi. Odlazi kući, pa nakon nekoliko neprospavanih noći spominje jedino da ga je "ponovno pohodio zaborav".

Priča time ipak nije posve završena. Na kraju slijedi *Postscriptum* u kojem Borges najprije spominje kako je Daneri dobio državnu nagradu za književnost, kako njegovo vlastito djelo nije dobilo nijedan glas, a zatim kratko raspravlja o tome što bi mogao značiti Aleph. Navodi neke primjere iz mistike, predaje, književnosti i mitologije, no na kraju izražava sumnju da je uopće vidio pravog Alepha, a spominje i, kao usput, da je počeo zaboravljati Beatriz Viterbo.

Kritičare i teoretičare oduševljava u toj priči bogatstvo mogućih značenja, sažeto i jednostavno oblikovanih u priči koja je podjednako i ljubavna, i mistična, i trivijalna i fantastična, kao što je i neka vrsta eseja o samom pisanju. Ona se zato podjednako dobro može tumačiti na nekoliko načina. U kontekstu povijesti književnosti, tako, Beatriz i imenom podsjeća na Danteovu Beatrice i Borges se na početku zaklinje, poput Dantea, kako je neće zaboraviti, no umjesto epa piše kratku novelu, kozmos je sabijen u malu kuglicu, karakteri likova upravo su obrnuti od Danteovih i zaborav na kraju

zamjenjuje vječno sjećanje. U kontekstu psihoanalize, opet, sve što Borges vidi u Alephu može biti i ono što je sadržano u njegovoj podsvijesti, pa zbog toga i vidi incestuoznu vezu vlastite ljubavi s njemu mrskim Danerijem. Također, novela se može shvatiti kao pokušaj da se mistično iskustvo poveže s estetskim Doživljajem; opis "viđenja" Alepha odgovara opisu mističnog doživljaja. Osim toga, u priču je utkana i kritika "velikih epskih oblika", što će reći ne samo epa nego i romana, jer se podosta opširno raspravlja o besmislenosti Danerijeva postupka opisa cijele Zemlje. A u svemu je prisutna i sveprožimajuća ironija: ne samo da nema konačnog tumačenja, niti bilo kakva objašnjenja, nego pripovjedač ironizira na kraju i sam sebe; sve može biti i izmišljotina. Tako jedino ostaje dilema naznačena u posljednjim rečenicama: "Postoji li taj Aleph u srži kamena? Jesam li ga vidio kad sam sve vidio i zatim ga zaboravio?"

Beckettova pak tri romana, *Molloy*, *Malone umire* (*Malone meurt*) i *Neimenovljivo* (*L'Innommable*), postmodernizam drži uzorima vlastite književne tehnike prije svega zbog niza postupaka koje suvremeni teoretičar David Lodge drži tipičnima za cjelokupnu postmodernu prozu. Među tim postupcima najvažniji su protuslovlje, prekomjernost u opisivanju koja se ni s čime ne opravdava, permutacije - što će reći nabrajanje svih mogućih varijanti nekog slijeda događaja ili zaključaka - "kratki spoj" u kojem se čitatelj navodi u nedoumicu oko autora, pripovjedača i lika, te neobrazloženo prekidanje slijeda pripovijedanja i opisivanje beznačajnih slučajnosti.

U romanu *Molloy* sve je to prisutno, pa je to jedan od najboljih primjera tehnike postmoderne proze, a ujedno je i vjerojatno najbolji Beckettov roman. Sastoji se od dva velika unutarnja monologa dva lika, koji na kraju kao da se stapaju u jedan: prvi je bogalj Molloy, a drugi njegov progonitelj Moran. Mi ne znamo ni kamo zapravo Molloy odlazi, što traži, ni zašto ga Moran progoni. Sve što Molloy priča niz je slučajnih sjećanja i slučajnih događaja, a nizovi pripovijedanja zapravo se na kraju prekidaju; pravog završetka nema. Potpuno beznačajne sitnice opisuju se opširno i s detaljima, a za slijed radnje važni događaji tek se, kao usput, spominju. Većina rečenica počinje s "ali", što će reći da se odmah u drugoj rečenici opovrgava ono što je u prvoj rečeno, a završne rečenice romana možda najsažetije izražavaju paradoksalnu tehniku postmodernizma: "Tada sam se vratio u kuću i napisao, Ponoć je. Kiša bičuje okna. Nije bila ponoć. Nije padala kiša." Taj splet kontradikcija, međutim, podjednako je dojmljiv i uvjerljiv kao i opisane Beckettove drame.

Vladimir Vladimirovič Nabokov (1899-1977), ruski emigrant koji je pisao i na ruskom i na engleskom, drži se trećim začetnikom postmoderne proze prije svega zbog sklonosti prema takozvanim "jezičnim igrama", zbog postupka "metafikcionalnosti" - što će reći uporabe već postojećih književnih tekstova u "nadogradnji" koja je najčešće parodična - te zbog svojevrsne nadogradnje na trivijalnu književnost. U njegovu opsežnom opusu najviše se cijeni na ruskom jeziku *Poziv na smaknuće* (*Priglašenie na kazn'*), a svjetsku je slavu stekao romanima na engleskom jeziku *Lolita*, *Pnin*, *Blijeda vatra*

(*Pale Fire*) i *Ada*. Ta su djela uvelike raznolika, u rasponu od borgesovske sažetosti do grotesknog i stilski virtuozno izvedenog pripovijedanja, s čestom uporabom avangardnih postupaka, ali i sa suptilnom ironijom koja ih čini prihvatljivima svim čitateljima koji se žele prepustiti takozvanom "uživanju u čitanju". Glasoviti roman *Lolita*, koji obrađuje ljubav starijeg muškarca prema nedorasloj djevojci, a koji je bio i zabranjivan zbog pornografije, zanimljiv je i zbog izuzetne popularnosti: ime njegove naslovne junakinje postalo je općom imenicom svagdašnjeg govora.

Utjecaji te trojice pisaca osjećaju se tijekom cijelog razdoblja postmodernizma, a oni su ujedno i primjeri prožimanja i isprepletanja nacionalnih tradicija. Argentinac Borges izuzetno je utjecajan u SAD-u i u Europi - i u hrvatskoj književnosti je cijela generacija mladih pisaca svojevremeno nazvana "borgesovci" - Irac Beckett piše na engleskom i na francuskom, a Rus Nabokov na ruskom i na engleskom. Zanimljivo je pri tome da se takav međunarodni uspjeh ne ostvaruje samo prihvaćanjem iste ili slične književne tehnike, nego biva prihvaćen iako je naglašeno oslonjen na posebnosti određenih kultura i tradicija. A to se može najbolje razabrati na primjeru romana *Sto godina samoće* (*Cien anos de soledad*) Garcíe Márqueza, kojim započinje pravi "prodor" pisaca Latinske Amerike u vrhove svjetske pripovjedne književnosti.

Kolumbijski pisac Gabriel García Márquez (1928) bio je vrstan novinar, pisao je i pripovijetke, a nakon spomenutog romana - za koji je nagrađen Nobelovom nagradom - napisao je još nekoliko romana, od kojih se najviše cijene *Patrijarhova jesen* (*El otońo del patriarca*), *Kronika najavljene smrti* (*Crónica de una muerte anunciada*), *Ljubav u doba kolere* (*El amor en los tiempos del cólera*) i *General u svom labirintu* (*El general en su laberinto*). Sve su to vrsna ostvarenja, u kojima je nastojao izbjeći ponavljanje stila i postupaka svojeg prvijenca, no prema mišljenju kritike ipak samo *Sto godina samoće* ostaje vrhunskim djelom svjetske književnosti.

Taj je roman svojevrsna kronika izmišljenog mjesta Macondo u Kolumbiji, a ujedno je i kronika njegovih osnivača, porodice Buendía, u rasponu simboličnog vremena od sto godina. Stvarno i nestvarno, zbiljsko i izmišljeno, povijest i mitologija pri tome se stalno miješaju i isprepleću u ubrzanom ritmu pripovijedanja, tako da je pojam "magijski realizam" - koji su često predlagali kritičari - doista pogodan da označi neki opći dojam: zbilja obuhvaćena pričom doista pripada svagdašnjici kao u realizmu, ali ta svagdašnjica prihvaća vlastite mitske temelje i nikoga u njoj ne začuđuje stalna prisutnost nadnaravnog. U Macondu se pri tome zrcali čitava povijest Latinske Amerike, a istovremeno se - kao u Alephu - zrcali čitav svijet. Prostorne i vremenske dimenzije nemaju značenje: likovi putuju svijetom bez ograničenja, Macondo je i zaselak, i grad, malone i središte Revolucije, Ciganin piše svoje zapise, koji su ujedno i sam roman i povijest obitelji Buendía, na sanskrtu, a sudbine pojedinaca ponavljaju se u sudbinama obitelji, pa vrijeme kao da se kreće u krugovima. Završetak je ujedno i novi

početak, čitanje je isto što i zbivanje, proživjeti svoj život isto je što i dešifrirati tajanstveni rukopis. Uspon i pad Maconda tako je sudbina porodice, ali i sudbina države, pa i sudbina cijelog čovječanstva, svedena na trenutak u kojem je sve zbijeno, a detalji kojih se prisjećamo samo su pojedini slučajevi neumitnog i nikada dokraja razjašnjivog zbivanja. Problemi odnosa "svijeta" i "doma", identiteta pojedinca i identiteta porodice, utjecaja "izvana" i njegovih prihvaćanja u izoliranoj zajednici razabiru se u tom djelu u takvom umjetničkom oblikovanju da je ono postalo jednim od najglasovitijih djela dvadesetoga stoljeća.

Znatno je drugačiji, a ipak u okvirima postmodernizma podjednako reprezentativan, roman Johna Roberta Fowlesa (1926) *Ženska francuskog poručnika* (*The French Lieutenant's Woman*). I to je podjednako tako povijesni roman kao i roman o povijesti, čak i on obuhvaća, doduše samo kao raspon usporedbe, upravo sto godina, no način je obrade drugačiji po tome što pripovjedač iz sadašnjosti priča priču koja treba upozoriti na jedinstvo i razlike sadašnjosti i prošlosti. A priča je pri tome nalik onakvima kakve možemo naći u sentimentalnim ljubavnim romanima: mladi Charles Smithson dolazi u malo primorsko mjesto sa svojom zaručnicom iz bogate i ugledne obitelji. Tu susreće Saru Woodroff, koju mještani prezirno zovu "ženskom francuskog poručnika", jer je svima poznato da se ona zaljubila u nekog Francuza koji ju je ostavio. Osoba i sudbina Sare zainteresira Charlesa, a ona mu se nakon slučajnih susreta u šumi povjerava: priča da ju je poručnik zaveo, no da je ona uvidjela kako je on naprosto ništavni ženskar, pa ga je sama ostavila. No, time je izazvala izopćenje iz moralističke viktorijanske sredine. Charles joj želi pomoći, ali Sara namjerno izazove otkaz u obitelji gdje je radila kao guvernanta i odlazi u obližnji veći grad. Charles putuje u London, no na povratku ipak silazi s vlaka u gradu gdje je Sara odsjela.

Pripovjedač upozorava kako bi bez tog silaska, njegova priča na jedan način završila: Charles bi se oženio zaručnicom, a susret sa Sarom ostao bi mu samo uspomena. Drugačije se odvijaju događaji kada Charles silazi: on tada posjećuje Saru, u naletu emocija ima s njom odnos i s čuđenjem otkriva da je ona zapravo djevica. Odluči promijeniti svoj život, dogovori da ga Sara čeka, razvrgava zaruke i vraća se po nju, ali je ona otputovala a da nitko ne zna kamo. Charles je očajan i uporno je traži, otac njegove zaručnice uništava ga financijski i sruši mu ugled u društvu. Tek nakon dvije godine Sara se javlja i upriličuje susret s Charlesom u Londonu, gdje živi kod slikara Rossettija. Bez gorčine pokazuje mu tada njihova sina. Pripovjedač opet nudi dva završetka: Charles odlazi sa Sarom, ili Sara ostaje, a Charles odlazi sam. Čitatelj mora odlučiti.

Ta ljubavna priča - koja je i sama majstorski opisana - osim što nudi različite završetke oblikovana je i u stalnim komentarima pripovjedača, koji uspoređuje viktorijansko doba sa suvremenošću, potkrepljuje to brojnim citatima i stalno se poziva na sumnju u vlastito pripovijedanje: njegovi likovi kao da u romanu žive vlastitom logikom - koju ni on sam dokraja ne razumije

- a istovremeno ih je on stvorio i očekuje se da njima upravlja. Ne zna se tako je li Sara sve predvidjela i izazvala, je li ona zapravo žrtva ili je žrtva zapravo Charles. A u svemu tome izuzetno je naglašena uloga slučaja: nema sudbine koju bi pripovjedač mogao oblikovati poput priče u realističkom romanu, nego je sve jedino zapis o slijedu životnih slučajnosti koji može biti i nalik na roman, no tada uvijek bez konačnog završetka kakav bi osmislio i početak i tijek cjelokupne fabule. Roman je tako postao oruđe svojevrsne igre, nalik igri sa suprotstavljenim ogledalima: u njima se u sve manjem mjerilu zrcali jedno te isto, pri čemu se završetak gubi u beskonačnosti i ovisi jedino o sitnim pomacima jednog ili drugog ogledala.

A takvu tehniku romana kao igre opet je do krajnjih konzekvencija doveo talijanski književnik Italo Calvino (1923-1985) u romanu *Ako jedne zimske noći neki putnik* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*). On se već proslavio osobito trilogijom *Naši preci* (*I nostri antenati*) te brojnim fantastičnim pričama i zapaženom esejistikom, no u navedenom romanu svi tehnički postupci, koje je rabio već Beckett, povezani su u neobičnu ironijsku strukturu romana koji je sam po sebi središnja tema te tako postaje uzorkom takvog tipa postmoderne proze u kakvom tehničko umijeće i sveobuhvatna ironija nadvladavaju sve ostale značajke pripovjedne proze.

Temeljni je pri tome postupak prekinuti slijed: roman se zapravo sastoji od niza prekinutih priča, a sve je uokvireno jedino potragom likova nazvanih Čitatelj i Čitateljica za nastavcima romana koje su počeli čitati. Počeci romana odgovaraju različitim tipovima trivijalne proze, ali su umetnuti i opširni razgovori o književnosti, koji su često pravi mali izvrsni eseji. Pripovjedač se obraća čitatelju u drugom licu, izazivajući i tako niz ironičnih nesporazuma već u prvoj rečenici: "Počinješ čitati roman Itala Calvina *Ako jedne zimske noći neki putnik*."

Neprestani ironični obrati onemogućavaju bilo kakvo jednostavno i sigurno značenje u bilo kojem segmentu pripovijedanja. Trivijalni zaplet - Čitatelj zapravo jedino udvara Čitateljici - ironizira istovremeno trivijalnu književnost jer na kraju oni opet u bračnom krevetu čitaju roman *Ako jedne zimske noći neki putnik*. No, ni visoka književnost nije pošteđena ironije: pisac visoke književnosti i pisac trivijalne književnosti u jednoj epizodi pokušavaju napisati roman koji bi se svidio djevojci koju gledaju kako se sunča, no rukopisi se pomiješaju, a ona utvrđuje, u jednoj varijanti, da su oni napisali isti roman. Ipak, ni time obrati nisu okončani: nude se sve mogućnosti kombinacija trivijalnog i visokog romana, u spomenutom postupku permutacije. Ironija koja i samu sebe ironizira okreće se tako u svojevrsnim beskrajnim krugovima, ali pripovjedačeva vještina i izuzetna erudicija omogućuju da se i takva "igra" ostvari kao cjelovito umjetničko djelo.

Nešto drugačiji tip postmoderne proze ostvario je Umberto Eco (1932) u izuzetno popularnom romanu *Ime ruže* (*Il nome della rosa*). Ironična igra s čitateljem tu je donekle prikrivena opširnim pripovijedanjem, s mnoštvom

opisa i rasprava, ujedinjenih jedino kriminalističkom istragom. Radnja je pri tome smještena u srednji vijek i u imaginarni samostan, ali kao što se *Sto godina samoće* zrcali u sudbini Maconda, pa je središnja zamisao imaginarna kronika, u *Imenu ruže* sve je sabijeno u sedam dana i središnja je zamisao istraga o nizu umorstava u samostanu. U tome se pak zrcale sve duhovne dileme kraja srednjeg vijeka, a kriminalistička je istraga opet zapravo ironizirana time što do rješenja dolazi slučajno. Ingeniozni istražitelj pri tome je Vilim od Baskervillea, čije ime priziva u sjećanje glasoviti kriminalistički roman Conana Doylea *Baskervilski pas*, a priču pripovijeda Adson iz Melka, čije ime opet podsjeća na Watsona, suradnika Sherlocka Holmesa. Autor napominje u Predgovoru da se radi o nađenom rukopisu, koji je preveden i prerađivan i koji je opet on preveo i preradio, pa tako ne treba u djelu tražiti povijesnu istinu nego fikciju rađenu na temelju drugih fikcija: umijeće pripovijedanja postaje tako neka vrsta "razgovora među knjigama", koji se i izravno spominje kada se objašnjava kako je Vilim zapravo preteča moderne znanosti. On, naime, svjesno odustaje od konačnih rješenja i konačnih odgovora na "velika pitanja", slijedeći jedino put postupne spoznaje i skepticizam srednjovjekovnog nominalizma. Tako Eco, inače profesor semiotike, zapravo izlaže pripovijedanju i traganju za počiniteljima zločina temeljna načela vlastite znanosti: sve je u znakovima i u pokušajima tumačenja koja nikada ne dolaze do svojega kraja.

Umberto Eco inače je svjetski poznati teoretičar moderne književnosti - kao u ranom djelu *Otvoreno djelo* (*Opera aperta*) i glasovitom *Traktatu opće semiotike* (*Trattato di semiotica generalle*), a nakon *Imena ruže* napisao je još dva romana, *Foucaultovo njihalo* (*Il pendolo di Foucault*) i *Otok prethodnog dana* (*L'isola del giorno prima*) kojih se uspjeh, međutim, ne može mjeriti s uspjehom romana *Ime ruže*.

Postmodernizam se tako razvija u nekoliko usporednih smjerova. Zajedničko im je uvjerenje da je epoha modernizma u najmanju ruku na izmaku, da književnost ne mora težiti pod svaku cijenu novini i da književnu tradiciju valja shvatiti u najširem smislu. Čini se tako da je preostala još jedina vrijednost umijeće pripovijedanja, no o bitnim značajkama takvog umijeća ne postoji odveć suglasnosti. U vrlo grubom uopćavanju može se jedino reći da su neki pisci više skloni tehnici bliskoj avangardi, što nije odveć prihvatljivo široj publici, dok drugi naglašavaju značenje ranije podcjenjivanih žanrova trivijalne književnosti, pa u tehnici pokušavaju uključiti i takvu tradiciju. Razlika prema trivijalnoj književnosti ostaje zato jedino u težnji prema vrsnoj obradi i najčešće sveobuhvatnoj ironiji: paradoksi koji pri tome nastaju - jer onaj tko ironizira i samog sebe ili se vraća na početnu dogmu ili nema smisla da bilo što kazuje - čini se pripadaju nekom gotovo vladajućem raspoloženju našeg doba.

Kako je pri tome postmodernizam podosta uspješno ukinuo razlike između visoke i trivijalne književnosti te razlike između književnoumjetničkih i znanstvenih tekstova, postalo je gotovo modom da se književnost čita,

prosuđuje i proučava usporedno sa znanstvenim i filozofskim tekstovima. No čini se da se zato književnost izuzetno raslojava: studenti i profesori čitaju jedna djela, obrazovani čitatelji druga, manje obrazovani treća, pa se o jedinstvenoj instituciji književnosti jedva još može govoriti. S druge pak strane gledano, pisci koje bismo mogli kronološki svrstati u ovo završno razdoblje modernizma najčešće pišu uvelike raznolika djela, od kojih bi se neka mogla čak shvatiti i kao protupostmodernistička. Tako je paradoks ostao možda jedina opća značajka posljednjeg razdoblja modernizma. Sinteza protuslovnih težnji još se ne može niti nazrijeti: povratak tradiciji "prolazi" podjednako tako kao i "povratak" avangardnim eksperimentima.

A to se pak najbolje može razabrati u poeziji i u drami. Temeljne zamisli i načini oblikovanja tipični za postmodernizam odgovaraju zapravo jedino prozi, pa je to razdoblje možda ponovno nalik epohi realizma koja bijaše određena prozom, jedino što sada roman nije reprezentativna književna vrsta. Sve vrste pripovijedanja, čini se, dominiraju književnom proizvodnjom, s time da su se i filozofija i znanost počele držati nekom vrstom pripovijedanja. Lirika pak kao da svoje vlastito mjesto u sustavu žanrova traži najčešće u eksperimentima s jezikom, a drama kao da sve više pozornosti posvećuje kazališnim izvedbama, a ne dramskim tekstovima. Čini se tako da živimo u doba koje je najviše sklono pričama, a što to može značiti za cjelokupni razvitak književnosti još je uvijek otvoreno pitanje.

A kako su upravo priče prevodive puno lakše nego poezija, nikada ranije nije u toj mjeri bilo izravno dostupno golemo bogatstvo raznolikosti književnih djela različitih jezika i naroda, s time što pisci podjednako usvajaju barem neke značajke sveopće prisutne književne tehnike, kao što se i okreću isključivo posebnim, vlastitim temama: utjecaji su beskrajno isprepleteni, a vrhunski pisci kao da su skloni ujediniti "lokalnu" i "univerzalnu" tematiku.

Primjer za to može biti češki pisac Milan Kundera (1929), koji živi u Parizu i u novije vrijeme piše na francuskom jeziku. On se proslavio romanom *Šala* (*Žert*), u kojem je donekle groteskním realizmom opisao stanje u svojoj domovini kada je bila pod ruskom okupacijom. Kasniji njegov roman *Život je drugdje* (*Život je jinde*) slijedi opet kafkijanske motive, atmosferu i postupke, a osobito je *Nepodnošljiva lakoća postojanja* (*Nesnesitelná lahkost biti*) ujedinila problematiku ruske okupacije Čehoslovačke s ljubavnom pričom, filozofskim skepticizmom postmodernizma te naglašenim pitanjem o odnosu kiča i umjetnosti.

I sam naslov tog posljednjeg djela upućuje na tipične značajke postmodernizma: ostaje otvoreno valja li ga uzeti doslovno, ili ironija upravo obrće njegovo značenje. Opreka lakoće i težine - koju je već Calvino u spomenutom romanu opisivao kao opreku lakog i teškog pisanja, suprotstavljajući "pisca koji lako piše" i "pisca koji teško piše" - postala je ovdje nerješivom dilemom lakoće i težine života. Taj roman, naime, počinje raspravom o Nietzscheovoj tezi o vječnom vraćanju istoga, da bi je razradio u

nerješivu opreku lakoće i težine života, odnosno odgovornosti i neodgovornosti, a zatim nastavio kao priču o vrsnom kirurgu Tomašu, koji zbog političke represije u Čehoslovačkoj gubi posao, pa radi, da bi preživio, kao perač prozora. Njegova sudbina, odlazak u emigraciju i povratak, nakon kojega odlazi na selo i radi kao vozač kamiona, isprepletena je s ljubavnom pričom o njegovoj vezi s Terezom, a grana se i u priče o njegovoj ranijoj ljubavnici, njezinoj vezi s bogatim liječnikom u Švicarskoj i njezinoj karijeri umjetnice.

Fabularni nizovi pri tome se kreću u svojevrsnim krugovima, a završetak je slučajna i besmislena smrt Tomaša i Tereze u prometnoj nesreći. Politički događaji u Čehoslovačkoj nakon ruske okupacije istovremeno su i predmet izravnog opisivanja i svojevrsna pozadina svih zbivanja, a tehnika pripovijedanja mijenja perspektive, podređujući ih pojedinim likovima, isprepletući pri tome slučajnost i nešto nalik sudbini, snove i zbilju, opise raspoloženja i neku vrstu teorijskih komentara. Temeljni motivi nenametljivo, i kao usput, stalno izazivaju i primisli na književnu tradiciju: Tereza, primjerice, stalno nosi sa sobom Tolstojevu *Anu Karenjinu*, a njezina je sudbina istovremeno i parodija i neka vrsta ponavljanja Anine sudbine. Pitanje što je u životu, ali i u književnosti, zapravo stvarno "teško", a što je "lako", je li lakše podnositi sudbinu ili živjeti svjestan izgubljenosti u slučajnosti, pa makar ona bila i lagodna, ostaje neriješeno. Neki pesimizam, ali bez težine kafkijanske atmosfere, prožima pri tome cijelo djelo, kojem stoji na početku možda i ključna misao: "Sigurno je samo jedno: suprotnost težina - lakoća najtajanstvenija je i najmnogoznačnija od svih suprotnosti."

A to bi se moglo shvatiti i poput nekog gesla postmodernizma. Doista bi se moglo reći da književnost u tom razdoblju kao da se kreće između težine i lakoće kako života tako i pisanja, pri čemu je sklona odgovornost za zaključke prepustiti čitateljima. Ne radi se zato samo o tehnici više mogućih završetaka, krnjih priča koje se prekidaju umjesto da završavaju, i stalnih ironijskih obrata koji na kraju i sami sebe poništavaju. Radi se i o nekoj vrsti duboke nedoumice: mora li se književnost suočiti s temeljnim pitanjima opstanka suvremene civilizacije, pa se zbog toga donekle i odreći vlastite autonomije ili mora ostati ipak samo i isključivo književnost, jer i ono što se smatra samo zabavom ima u životu mnogo veću ulogu nego što su to "ozbiljne" djelatnosti, poput znanosti, politike i filozofije, sklone prihvatiti?

Možda su postmodernističke tehnike, ali i stalni pokušaji obnove ranijih književnih tehnika, također izraz takve nedoumice. Ona, naime, prožima književnost, kao što prožima i našu svagdašnjicu, bez obzira na to razmišljamo li o tome ili se prepuštamo tobožnjoj lakoći postojanja, koja podjednako tako lako postaje nepodnošljivom. I svijet je danas u nedoumici. Usporedbe s prošlošću to ne mogu zanemariti jer, bez obzira na tvrdnje o vječitom ponavljanju istih i sličnih tema i motiva, te istih i sličnih problema ljudske opstojnosti, nikada prije čovječanstvo se nije susrelo s porastom pučanstva koji može dovesti do posve fizičkog pomanjkanja prostora, a

nikada prije se ni gospodarstvo svijeta nije podijelilo na ono koje uglavnom, bez većeg uspjeha, nastoji zadovoljiti najosnovnije potrebe, i ono koje ne vodi ništa drugo nego izmišljanje sveudilj novih i novih potreba. Nikada prije, također, nijedna civilizacija nije došla do toga da sama sobom i svojim rastom može postupno uništiti prirodu koja joj je uvjet opstanka. A to su takvi izazovi s kakvima se i književnost mora suočiti.

Tome valja dodati i izazov moguće nivelacije. Književnost našega doba čini se da je ipak uvelike svjesna kako procesi koji vode do stvaranja doista svjetske književnosti nose u sebi i opasnost jednoličnosti: prihvaćanje gesla da "sve ide" može dovesti i do toga da se i sva raznolikost shvati kao ponavljanje jednoga te istoga, a to ni u kojem slučaju nije iskustvo kakvo možemo dobiti poznavanjem povijesti cjelokupne svjetske književnosti. Književnost ne samo da je bila raznolika nego ona to mora i ostati; ona mora govoriti različitim jezicima i mora govoriti o iskustvima različitih naroda, pa i pojedinaca, ili će prestati postojati kao onakva književnost kakvu još uvijek jedino poznajemo i cijenimo.

Naglašavanje posebnosti tako je iznimno važno i u razdoblju postmodernizma. Može li se to uskladiti s vladajućim skepticizmom, relativizmom i sklonošću prema sveopćoj ironiji, otvoreno je pitanje. Na njega, čini se, pisci uvelike različito odgovaraju, pa je tako i u hrvatskoj književnosti. Različita stajališta prema tradiciji, prema trivijalnoj književnosti i prema avangardnoj ekskluzivnosti mogu se tako primijetiti i u stvaralaštvu, na primjer, Ivana Aralice (1930), Nedjeljka Fabria (1937), Danijela Dragojevića (1934) i Pavla Pavličića (1946). U kojoj su mjeri oni tako zapravo postmodernisti, ovisi o tome koju ćemo značajku postmodernizma naglasiti, a koju ćemo držati nevažnom. Da njihova djela, međutim, ne zaostaju za standardima svjetske književnosti, ne može se osporiti.

UMJESTO ZAKLJUČKA

Povijest književnosti nastala je na temelju uvjerenja da se pomnim proučavanjem prošlosti može zaključiti ne samo kakva je književnost sadašnjosti nego i kakva će biti njezina sudbina u budućnosti. Suvremeni povjesničari književnosti, međutim, nisu skloni takvim zaključcima. Radije pokušavaju opisati što je i kako bilo u prošlosti, a procjene o sadašnjosti i nagađanja o budućnosti prepuštaju drugima. Najčešće drže, osim toga, da su njihovi općenitiji pregledi nekih razdoblja, epoha, pojedinih književnosti, pa i svjetske književnosti, više nalik pričama nego znanstvenim hipotezama o razvitku, o napretku ili nazadovanju. No, kako i sve priče imaju smisla jedino zato što, govoreći o onome što je bilo, upozoravaju ako već ne na ono što će biti, a ono na nešto što bi barem moglo biti, i kako sve moraju nekako završiti, povjesničar književnosti ne može završiti svoje izlaganje bez stanovite nelagode. On je prisiljen svoju priču naprosto prekinuti kada dođe do sadašnjosti, umjesto da je nekako završi. A sadašnjost zapravo i ne postoji: ona je naprosto neki "rez" koji dijeli prošlost od budućnosti.

Premda se tako čini da je to suprotno zdravom razumu, budućnost književnosti nije posve izvan obzora zanimanja povjesničara književnosti. O tome kako on sada razumije književnost ovisi i njegovo shvaćanje povijesti književnosti, ovisi njegov izbor djela i procjena književnog života u prošlosti, a u tom razumijevanju "sadašnjeg trenutka književnosti" itekako su prisutne zamisli o njezinom daljem razvitku i o sudbini koja je očekuje. Kao što i našu osobnu sadašnjost određuju i naše nade i strahovi, tako i naše shvaćanje sadašnjeg trenutka povijesti ovisi i o našim očekivanjima. I priča o povijesti književnosti tako se zapravo oslanja i na naše viđenje onoga što bi se tek moglo dogoditi: jedino to omogućuje da je ipak nekako završimo.

Moguć je tako doista pravi završetak ako držimo da je povijest književnosti doista završila u doslovnom smislu, što će reći da književnost ide prema kraju i da je više neće biti u budućnosti. Premda se to čini krajnje neobičnim, rasprave upravo o tome započele su odavna, a učestalo se vode posljednjih desetljeća. Uklapaju se u rasprave o kraju moderne, o kraju ideologije, o kraju znanosti, o kraju umjetnosti i o kraju povijesti, koje nisu potaknute tek nekim raspoloženjem, sličnim onome koje se javilo krajem devetnaestog stoljeća, nego i mnogim analizama koje upozoravaju da živimo u takvo vrijeme kakvo se ne može uspoređivati ni s čime u prošlosti. Tehnika je doista u toj mjeri ovladala svijetom da se može ustvrditi kako se čovječanstvo susrelo s izazovima kakvih nikada ranije nije bilo i kakvima ne može odgovoriti na načine poznate iz prošlosti. U tom smislu i neka

"proročanstva" o kraju književnosti i nisu sasvim bez ikakvog temelja.

Ipak, činjenica je da je književnost u dvadesetom stoljeću odoljela ne samo pritiscima politike i ideologije nego i konkurenciji novih medija: unatoč čestim nagađanjima o tome da će ulogu književnosti dokraja preuzeti film, pa zatim televizija, zanimanje za čitanje ne samo da nije prestalo nego čak nije ni u opadanju. Teoretičari se uglavnom slažu da se književnost doduše uvelike mijenja, ali da se o njenom konačnom kraju ne može govoriti izvan okvira vrlo uopćenih nagađanja kakva pripadaju tek ne baš danas omiljenim razmišljanjima o filozofiji povijesti.

Suvremeni povjesničar književnosti, međutim, ne može previdjeti iskustvo koje mu donosi upravo produbljeno, prošireno i danas uvelike razgranata proučavanje povijesti mnogih i raznolikih književnih tradicija. A to iskustvo najprije upozorava na to da je shvaćanje književnosti kao umjetnosti, kao i razlika između umjetnosti, religije i filozofije, pa onda između filozofije i znanosti, osobitost jedino i isključivo europske civilizacije, odnosno europskog kulturnog kruga. To će reći da je način na koji mi razumijevamo, a onda i proučavamo književnost tijekom vremena uvjetovan samo našom tradicijom. Mi vrlo raznolike književne tvorevine smatramo umjetničkom književnošću, a istodobno znamo da su one često značile puno više od toga, a u nekim slučajevima možda i puno manje; možda su bile naprosto igra i zabava. O razvitku, napretku i/ili nazadovanju tako nemamo pravo govoriti: čovječanstvu je nešto nalik književnosti čini se uvijek bilo potrebno, no neke zakonitosti općeg autonomnog razvitka književnosti mogle bi se pronaći jedino kada bismo pretpostavili da cjelokupna povijest čovječanstva prolazi neke iste "faze" koje vode prema istom cilju. A takvu je pretpostavku teško prihvatiti u našem vremenu koje se suočilo s nepredvidivim promjenama: budućnost se danas nitko ozbiljan ne usuđuje predviđati, osim, možda, u smislu nabrajanja mnogih podjednako vjerojatnih mogućnosti.

Tako i povjesničar književnosti može jedino reći da i njegova priča završava poput priča mnogih postmodernih romana, nudeći nekoliko završetaka, a čitatelju se prepušta odluka. I kako se čini da zaključak o kraju književnosti nije odveć prihvatljiv, jer nas iskustvo uči ipak jedino o promjenama, ostaje da upozorimo jedino na procese koji se danas naziru, a koji će vjerojatno voditi i do novih shvaćanja uloge i značenja književnosti u cjelokupnoj kulturi.

Čini se pri tome da najprije ulogu tehnike komunikacije ne smijemo zanemariti. Još ne tako davno čitanje je bilo bitno vezano za određenu, pojedinačnu tradiciju nekog jezika i naroda. Procesi prevođenja doduše su već dosta davno postigli visok stupanj uvida u "strane književnosti" i brojna su djela i drugačijih tradicija postala dostupna, no to se ipak ne može usporediti sa suvremenom dostupnošću svih mogućih podataka, pa i "književnih". Komunikacijska mreža obuhvatila je svijet u neslućenim razmjerima, a prema svim podacima to je tek početak. Ranije smo čitali ono što nam je bilo dostupno i što su nam preporučili nastavnici ili prijatelji, a to ipak bijaše neki

izbor kako-tako pregledne tradicije. Danas je izbor dostupnoga nepregledan, pa sve više ovisi o preporuci masovnih medija i zapravo je podložan stalnim promjenama tržišne mode. Sveopća dostupnost svih mogućih tekstova kao da je tako sve "povukla" u sadašnjost. U nepreglednosti pak gubi se bilo kakva cjelina, a znanost o književnosti najčešće govori kako je sve relativno. Hoće li pretjerano bogatstvo onoga što se "nudi" dovesti do siromaštva ukusa, otvoreno je pitanje. A o odgovoru baš na to pitanje u velikoj mjeri ovisi i budućnost književnosti.

S druge strane gledano, pak, književnost se raslojila do neslućenih razmjera. Još nedavno se moglo govoriti, barem uvjetno, o razlikama između trivijalne i visoke književnosti, kao što se moglo govoriti i raspravljati o razlikama između književnosti i znanosti, između književnosti i filozofije, o dokumentaristici, o publicistici i o "pravoj književnosti". Čini se da danas te razlike ako već i nisu sasvim izbrisane a ono sve manje doista nešto znače u stvarnom "životu književnosti". Teorija i književna kritika ušle su u književnost, a premda se čita mnogo, čak i više nego prije, čitatelji se mogu razvrstati u čitav niz kategorija: danas, čini se, više nitko ne piše "za svakoga", nego uvijek piše "za nekoga": za djecu, za đake, za studente, za žene, za pripadnike vlastite političke stranke, za znanstvenike, itd. Uzmemo li uvjetno da je "institucija književnosti" postojala dosad barem u smislu okvirnog sporazuma da znanja i iskustva koja se prenose književnošću ne mogu biti prenesena na drugi način i drugim sredstvima, pitanje je možemo li danas još govoriti o takvoj jedinstvenoj instituciji. A o odgovoru i na to pitanje umnogome ovisi sudbina književnosti u budućnosti.

Osim toga, ironija i skepticizam, koji uvelike prožimaju upravo onu književnost koja još uvijek pripada u manjoj ili većoj mjeri, prema općem mišljenju, "vrhunskoj književnosti", nisu doduše nešto nepoznato iz povijesti književnosti, no oni su u pravilu bili određeni vrsnoćom stila i izraza koje danas teško možemo prepoznati. Odveć su raznolike želje i odveć raznolika očekivanja koja se postavljaju književnosti, a kako nam je sva tradicija izravno dostupna, čini se da se sve već može naći u prošlosti. Pa ako su tako pretjerana želja za novošću i precjenjivanje novine kao takve doveli do krize modernizma, pitanje je neće li pretjerivanje u tome da je sve već poznato, i to da je sve već rečeno, dovesti do toga da se ništa novo ne prepoznaje. A ako uvijek nanovo ne prepoznamo i nešto novo i u samoj tradiciji, tradicija prestaje biti doista tradicija, što će reći upravo ono što je vrijedno prenošenja jer sadrži i nešto od onoga što očekujemo.

Temeljni je tako paradoks književnosti našega doba što je sve postalo dostupno u ranije neslućenim razmjerima, što se sve čini vrijednim pozornosti i što sve zato kao da je izravno prisutno u sadašnjosti. Iscrpnim istraživanjima povijest je književnosti izuzetno obogaćena, no ona kao da se više proširila u prostoru nego što možemo razabrati njezin slijed u vremenu. A kako, ipak, tek slijed u vremenu čini pravu tradiciju, iz njezina preobilja vrlo lako može doći i do njezina nestajanja: ako je sve vrijedno pozornosti, možda zapravo

više ništa nije vrijedno pozornosti; ako se podaci beskonačno gomilaju, cjelina se više ne može razabrati; ako se redovi drveća beskonačno šire u svim pravcima, tko još može vidjeti šumu?

Baš zato povjesničar književnosti danas mora voditi računa i o cjelini, i o jedinstvu, podjednako tako kao i o razlikama i o detaljima. Razgranata raznolikost književnosti zahtijeva da se pomno prate njezini pojedinačni tokovi, kao i da se razabere gdje se oni presijecaju i prelamaju, a gdje vode u raznim smjerovima. Neki pregled cjeline pri tome dakako uvijek mora biti pomalo fikcija i pomalo utopija. Možda je zato povijest književnosti nalik samoj književnosti, no kako je književnost i sama svjesna kako u našem dobu mora tražiti nešto poput "milosti" čitatelja, i povijest svjetske književnosti može umjesto znanstvenim zaključkom završiti stihovima:

"Budite blagi kad nas budete uspoređivali
S onima koji su bili utjelovljeni zakon
Nas koji smo svuda tražili samo neobične doživljaje
Jer mi vam nikada nismo bili neprijatelji
Gdje se procvala tajna nudi svakome tko želi da je uzbere
A ima tu i novih vatri nikad još viđenih boja
Tisuću snoviđenja kojima ne možemo odrediti oblik
Ali kojima treba da dademo zbiljnost
I mi želimo ispitati dobrotu golemih predjela u kojima sve šuti
Ali postoji isto tako i vrijeme koje možemo odagnati i prisiliti ga
da se ponovo vrati
Milost za nas koji se vječno borimo
Na granicama između Neograničenog i Budućnosti
Milost za naše zablude milost za naše grijehe"

Guillaume Apollinaire,
Riđokosa ljepotica

Preveo Božo Kukolja

LITERATURA

Opći pregledi i priručnici

Alberes, Rainer Maria: Historija modernog romana, Sarajevo, 1967.
Auerbach, Erich: Mimesis. Prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti, Beograd, 1968.
Beker, Miroslav: Povijest književnih teorija, Zagreb, 1979.
Duda, Dean - Jurić, Slaven - Šporer, David - Zlatar, Andrea: Literatura na dlanu, 1- 2, Zagreb, 2002.
De Sanctis, Francesco: Povijest talijanske književnosti, Zagreb, 1955.
Flaker, Aleksandar: Stilske formacije, Zagreb, 1979.
Hauser, Arnold: Socijalna istorija umetnosti i književnosti, 1-2, Beograd, 1962-1966.
Hergešić, Ivo: Književni portreti, Zagreb, 1967.
Kogan, P. S.: Historija zapadnoevropske književnosti, 1-3, Sarajevo, 1954-1958.
Košutić-Brozović, Nevenka: Čitanka iz svjetske književnosti, 1-2, Zagreb, 1976.
Laaths, Erwin: Geschichte der Weltliteratur, 1-2, München/Zürich, 1963.
Leksikon stranih pisaca, Zagreb, 2001.
Povijest svjetske književnosti, 1-7, Zagreb, 1974-1982.
Preminger, Alex - Brogan, V. F.: Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, 1993.
Slamnig, Ivan: Svjetska književnost zapadnoga kruga, Zagreb, 1999.
Tieghem, Paul Van: Histoire litteraire de l'Europe et de J'Amerique, de la Renaissance a nos jours, Paris, 1941.
Trawich, Buchner B.: World Literature, 1-2, New York, 1959.
Wilpert, Gro von: Lexikon der Weltliteratur, 1-i, Stuttgart, 1988.
Žmegač, Viktor: Književni sustavi i književni pokreti, u zborniku Uvod u književnost, Zagreb, 1998.

Uvod

Beker, Miroslav: Uvod u komparativnu književnost, Zagreb, 1995.
Flaker, Aleksandar: Književne poredbe, Zagreb, 1968.
Kogoj-Kapetanić, Breda: Komparativna istraživanja u hrvatskoj književnosti,

u Radu JAZU, br. 350, Zagreb, 1968.
Pichois, Cl. - Rousseau, A. M.: Komparativna književnost, Zagreb, 1973.
Solar, Milivoj: Suvremena svjetska književnost, Zagreb, 1997.
Van Tieghem, Paul: Uporedna književnost, Beograd, 1955.

1.Usmena književnost. Mitologija

Dukat, Zdeslav: Homersko pitanje, Zagreb, 1987.
Freidenberg, Olga: Slika i pojam, Zagreb, 1986.
Graves, Robert: Grčki mitovi, Beograd, 1978.
Graves, Robert - Patai, Raphael: Hebrejski mitovi, Zagreb, 1969.
Havelock, Eric: Muza uči pisati, Zagreb, 2002.
Lord, Albert D.: Pevač priča, Novi Sad, 1990.
Mitologija. Ilustrirana enciklopedija, Zagreb, 1982.
Philip, Neil: Ilustrirana knjiga mitova, Zagreb, 1997.
Solar, Milivoj: Edipova braća i sinovi. Predavanja o mitu, mitskoj svijesti i mitskom jeziku, Zagreb, 1998.
Zamarovsky, Vojtech: Junaci antičkih mitova. Leksikon grčke i rimske mitologije, Zagreb, 1985.

2. Drevni Istok. Temelji velikih religija

Beltz, Walter: Mitologija Kur'ana, Zagreb, 1979.
Devide, Vladimir: Japan, Zagreb, 1988.
Frye, Northrop: Veliki kod(eks), Beograd, 1985.
Harrington, W.: Uvod u Bibliju, Zagreb, 1987.
Katičić, Radoslav: Stara indijska književnost, Zagreb, 1973.
Krmpotić, Vesna: Tisuću lopoča, Zagreb, 1994.
Milčinski Maja: Mudrost Kine i Japana, Zagreb, 1999.
Veljačić, Čedomil: Filozofija istočnih naroda, 1-2, Zagreb, 1979.
Višić, Marko: Književnost drevnog Bliskog istoka, Zagreb, 1993.

3. Antika

Aristotel: O pjesničkom umijeću, Zagreb, 1983.
Dukat, Zdeslav: Grčka tragedija, Zagreb, 1996.
Leksikon antičkih autora, Zagreb, 1996.
Lesky, Albin: Povijest grčke književnosti, Zagreb, 2001.
Schein, Seth: Smrtni junak, Zagreb, 1989.
Sironić, Milivoj: Rasprave o helenskoj književnosti, Zagreb, 1995.
Tronski, I. M.: Povijest antičke književnosti, Zagreb, 1951.

4 . Srednji vijek

Curtius, Ernst Robert: Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje, Zagreb, 1971.
Huizinga, Johan: jesen srednjega vijeka, Zagreb, 1987.
Gurevič, A.: Problemi narodne kulture u srednjem veku, Beograd, 1987.
Novi srednji vijek, u: Treći program Hrvatskog radija, br. 37, Zagreb, 1992.

5. Renesansa

Apollonio, Mario: Povijest komedije dell'arte, Zagreb, 1985.
Burckhardt, Jakob: Kultura renesanse u Italiji, Zagreb, 1953.
Carlson, Marvin: Kazališne teorije, knj. l, Zagreb, 1996.
Čale, Frano: Petrarca i petrarkizam, Zagreb, 1971.
Delumeau, Jean: Civilizacija renesanse, Novi Sad, 1989.
Garin, Eugenio: !talijanski humanizam, Novi Sad, 1988.
Žmegač, Viktor: Povijesna poetika romana, Zagreb, 1991.

6. Barok

Hocke, Gustav Rene: Manirizam u književnosti, Zagreb, 1984.
Hocke, Gustav Rene: Svijet kao labirint, Zagreb, 1991.
Književni barok, Zagreb, 1988.
Kravar, Zoran: Studije o hrvatskom književnom baroku, Zagreb, 1975.
Pavličić, Pavao: Poetika manirizma, Zagreb, 1988.
Wolfflin, Heinrich: Osnovni pojmovi istorije umjetnosti, Sarajevo, 1974.

7. Klasicizam i prosvjetiteljstva

Beker, Miroslav: Povijest književnih teorija, Zagreb, 1979.
Boileau, Nicolas: Pjesničko umijeće, Zagreb, 1999.
Džakula, Branko: Studije o francuskom prosvjetiteljstvu, Sarajevo, 1970.
Pejović, Danilo: Francuska prosvjetiteljska filozofija, u: Filozofska hrestomatija, knj. 6, Zagreb, 1983.
Teorija drame: renesansa i klasicizam, Beograd, 1976.
Wellek, Rene: Kritički pojmovi, Beograd, 1966.

8. Romantizam

D'Amico, Silvio: Povijest dramskog teatra, Zagreb, 1972.
Eseji o Puškinu i Ljermontovu, Zagreb, 1950.
Flaker, Aleksandar: Ruski klasici XIX stoljeća, Zagreb, 1965.
Gluščević, Zoran: Romantizam, Cetinje, 1967.
Hergešić, Ivo: Shakespeare, Molière, Goethe, Zagreb, 1978.

Praz, Mario: Agonija romantizma, Beograd, 1974.
Škreb, Zdenko: Pogovor Faustu, Zagreb, 1970.
Vidan, Ivo: Engleski intertekst hrvatske književnosti, Zagreb, 1995.

9.Realizam

Bahtin, Mihail: Problemi poetike Dostojevskog, Beograd, 1967.
Carlson, Marvin: Kazališne teorije,1-3, Zagreb, 1997.
Flaker, Aleksandar: Ruski klasici XIX stoljeća, Zagreb, 1965.
Flaker, Aleksandar: Stilske formacije, Zagreb, 1986.
Kettle, Arnold: Engleski roman, Sarajevo, 1962.
Lukacs, Georg: Roman i povijesna zbilja, Zagreb, 1986.
Peleš, Gajo: Iščitavanje značenja, Rijeka, 1982.
Peleš, Gajo: Tumačenje romana, Zagreb, 1999.
Poulet, Georges: Čovek, vreme, književnost, Beograd, 1975.
Šafranek, Ingrid - Polanšćak, Antun: Francuski realistički roman XIX stoljeća, Zagreb, 1972.
Šklovski, Viktor: Građa i stil u Tolstojevom romanu "Rat i mir", Beograd, 1984.
Vidan, Ivo: Tekstovi u kontekstu, Zagreb, 1975.
Žmegač, Viktor: Istina fikcije, Zagreb, 1982.

10. Modernizam

Ambrogio, Ignazio: Formalizam i avangarda u Rusiji, Zagreb, 1977.
Biemel, Walter: Filozofijske analize moderne umjetnosti, Zagreb, 1980.
Calinescu, Matei: Lica moderniteta, Zagreb, 1988.
Curtius, Ernst Robert: Eseji iz evropske književnosti, Sarajevo, 1964.
Eca, Umberto: Otvoreno djelo, Sarajevo, 1955.
Flaker, Aleksandar: Nomadi ljepote, Zagreb, 1988.
Flaker, Aleksandar: Poetika osporavanja, Zagreb, 1982.
Flaker, Aleksandar: Proza u trapericama, Zagreb, 1983.
Flaker, Aleksandar: Ruska avangarda, Zagreb, 1984.
Friedrich, Hugo: Struktura moderne lirike, Zagreb, 1969.
Hassan, Ihab: Komadanje Orfeja, Zagreb, 1992.
Lasch, Christopher: Narcistička kultura, Zagreb, 1986.
Lodge, David: Načini modernog pisanja, Zagreb, 1988.
Pavletić, Vlatko: Baudelaireovi "Cvjetovi zla", Zagreb, 1993.
Poggioli, Renato: Teorija avangardne umetnosti, Beograd, 1975.
Postmoderna ili borba za budućnost, Zagreb, 1993.
Rorty, Richard: Kontingencija, ironija i solidarnost, Zagreb, 1995.
Sepčić, Višnja: Klasici modernizma, Zagreb, 1996.
Slabinac, Gordana: Zavođenje ironijom, Zagreb, 1996.

Solar, Milivoj: Ideja i priča, Zagreb, 1980.
Solar, Milivoj: Laka i teška književnost, Zagreb, 1995.
Solar, Milivoj: Mit o avangardi i mit o dekadenciji, Beograd, 1985.
Solar, Milivoj: Suvremena svjetska književnost, Zagreb, 1997.
Šafranek, Ingrid - Donat, Branimir: Temelji modernog romana, Zagreb, 1971.
Vidan, Ivo: Nepouzdani pripovjedač, Zagreb, 1970.
Vidan, Ivo: Roman struje svijesti, Zagreb, 1971.
Žmegač, Viktor: Težišta modernizma, Zagreb, 1986.

Napomena: Kako je ova literatura namijenjena "daljnjem čitanju ", prije svega učenicima i studentima, navedena su u pravilu djela koja se mogu naći u svim većim knjižnicama. Iscrpnu literaturu o svakom pojedinom području zainteresirani čitatelj i stručnjak može naći gotovo u svakoj od ovdje navedenih knjiga.

KAZALO IMENA I ANONIMNIH DJELA

A

Akvinski, Toma 110
Alembert, Jean Le Rond d' 164
Alkej 62, 84
Anakreont 62
Anaksimandar 72
Andersen, Hans Christian 204, 205
Andrić, Ivo 321
Anouilh, Jean 67
Apollinaire, Guillaume 339
Apulej 92, 93, 150
Aragon, Louis Andrieux Louis 289
Aralica, Ivan 334
Arbiter, Gaj Petronije 91
Archipoet 105
Ariosto, Ludovico 122, 124, 129, 147, 148
Aristarh 79
Aristofan 70, 71, 143, 178
Aristotel 50, 65, 67-69, 73, 74, 75, 76, 77, 85, 108, 140, 166, 185, 222, 313
Artaud, Antonin 297
Auerbach, Erich 58
Augustin, Aurelije 97, 98, 99

B

Bacon, Francis 134
Bahtin, Mihail 125
Baldensperger, Ferdinand 11
Balzac, Honore de 55, 125, 228, 229-232, 234, 247, 254, 255, 281
Baudelaire, Charles 84, 205, 206, 224, 234, 252, 253, 271, 272-274, 302
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 170, 172
Beckett, Samuel 313-315, 324-326, 329
Bedier, Joseph 102
Begović, Milan 284, 303
Bembo, Pietro 119
Benn, Gottfried 287
Beowulf 100
Biblija 9, 12, 14, 24, 27, 31, 32, 42- 45, 56, 94, 106, 118, 154, 25 2, 341
Blake, William 199
Boccaccio, Giovanni 76, 107, 120- 122, 128, 129, 130
Boiardo, Matteo Maria 122
Boileau, Nicolas 163, 164, 275
Borges, Jorge Luis 14, 324-326
Born, Bertran de 103
Bošković, Ruđer 183
Brecht, Berthold 297,299
Brešan, Ivo 321
Breton, Andre 288
Broch, Hermann 88, 295, 296, 320
Büchner, Georg 287

Bulgakov, Mihail Afanasjevič 14, 305-309, 320
Byron, George Gordon 156, 200- 202, 214, 216, 277

C

Calderón de la Barca, Pedro 152, 157-159
Calvino, Italo 14, 23 , 329, 332
Camoes, Luis Vaz de 123, 129, 130
Camus, Albert 76, 156, 311, 312
Carmina Burana 105
Cervantes Saavedra, Miguel de 14, 55, 117, 129, 130-134, 139, 140, 153, 179, 235, 240, 296
Chateaubriand, Franois-Rene 207
Chaucer, Geoffrey 122
Ciceron, Marko Tulije 84-86, 173
Coleridge, Samuel Taylor 199, 200
Conrad, Nalecz Korzeniowski Joseph 277, 278
Corneille, Pierre 166, 167
Curtius, Ernst Robert 11

Č

Čajkovski, P. I. 214
Čehov, Anton Pavlovič 262-264, 276, 280
Čorak, Željka 275

D

Dante, Alighieri 13 , 55, 86, 87, 106 111, 117, 118, 119, 120, 129, 228 , 230, 325
Dao de jing 53
Darwin, Charles 225
Defoe, Daniel 176, 177
Demokrit 72, 83
de Malina, Tirsa Gabriel Tellez 152, 155-157, 171, 202
Demosten 7 7
Descartes, Rene 163, 164
Devide, Vladimir 115
Dickens, Charles 234-236
Dickinson, Emily 252, 253
Diderot, Denis 164, 181, 182
Djela apostolska 44, 45
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 238, 240-245, 248, 258
Doyle, Arthur Conan 330
Dragojević, Danijel 334
Držić, Džore 119
Držić, Marin 141-143, 150
Du Bellay, Joachim 128, 129
Du Fu 11 3 , 114

Đ

Đalski, Ksaver Šandor 264

E

Eco, Umberto 330
Ehnaton 40
Eliot, Thomas Stearns 299-301, 304
Enuma Eliš 26, 42
Eluard, Paul 289
Ep o Gilgamešu 14, 1 7, 41
Epikur 83
Eratosten 79
Eshil 64, 65-69, 71
Euhemer 22 Euklid 79
Euripid 64, 68, 69, 71 , 169
Evanđelja 44, 45, 111 , 126
Ezop 49, 63, 182

F

Fabrio, Nedjeljko 334
Faulkner, William 14, 137 , 294, 295
Fielding, Henry 179
Firdusi 113
Flaubert, Gustave 224, 232-234, 246
Fontane, Theodor 249
Fortis, Alberto 211
Fowles, John Robert 328
Jorankopan, Fran Krsto 171
Freud, Sigmund 23, 67, 156, 288

G

Gaj, Ljudevit 219
Galilei, Galileo 75, 140, 146
Galović, Fran 284
Gama, Vasco da 1 23
García Lorca, Federico 299, 301, 302
García Marquez, Gabriel 14, 318 , 327
Goethe, Johann Wolfgang 12, 13, 50, 55, 64, 141, 148, 192, 193, 195, 205, 207, 220, 306, 307, 343
Gogolj, Nikolaj Vasiljević 238, 239
Goldoni, Carlo 170, 172
Góngora y Argote, Luis de 145, 151, 152
Gorgija 77
Gorjan, Zlatko 53, 291
Grimm, Jacob 204
Grimm, Wilhelm 204
Grlić, Danko 285
Gundulić, Ivan 150, 161

H

Hajjam, Omar 113
Hariton 80
Hasanaginica 211
Hašek, Jaroslav 296
Hauptmann, Gerhart 262
Havelock, Eric l9
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 8, 15, 70, 187, 198
Heidegger, Martin 309
Heine, Heinrich 205, 206
Heliodor 80
Hemingway, Ernest 316
Heraklit 72
Heredia, Jose-Maria de 253
Herodot 75, 76
Hesiod 61, 62, 83
Hipokrat 7
Hitomaro, Kakinomoto no 114
Hljebnikov, Velimir 286
Hobbes, Thomas 165
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 197
Halbach, Paul d' 164
Homer 14, 13, 19, 55, 58, 61, 72, 75, 87, 88, 106, 108, 109, 123, 148, 150, 226, 290, 296, 341
Horacije Flak, Kvint 88-90, 129, 164, 214, 275
Hugo, Victor 188, 206, 207, 209-211, 344
Hume, David 165, 190

I

Ibsen, Henrik 258-262, 264, 276
Ionesco, Eugene 313, 315, 316
Isokrat 77
Ivanišević, Drago 303
Ivšić, Radovan 191

J

James, Henry 251
Jaspers, Karl 8, 54, 309
Ježić, Slavko 89
Joyce, James 55, 290, 29 1, 294, 296, 319
Jurević, Ante 274

K

Kafka, Franz 14, 42, 88, 291-294, 297
Kalevala 101
Kalidasa 50, 51
Kant, Immanuel 198
Kar, Tit Lukrecije 83
Kaštelan, Jure 321
Katul, Gaj Valerije 84
Keats, John 202, 203
Kierkegaard, Soren 156, 309

Klinger, Friedrich Maximilian 195
Knjiga mrtvih 26
Knjiga o Esteri 44
Knjiga o Jobu 44
Knjiga o Juditi 44
Knjiga o Ruti 44
Knjiga promjena 37, 38
Knjiga propovjednikova 44
Knjiga psalama 44
Komachi, Ono no 115
Kombol, Mihovil 109
Konfucije, (Kung-fu-tzu) 14, 38, 52, 53
Kopernik, Nikola 117
Kovačić, Ante 264
Kovačić, Ivan Goran 203
Kozarac, Josip 264
Krilov, Ivan Andrejevič 64
Krleža, Miroslav 303, 321
Ksenofont Efežanin 80, 91
Kukolja, Božo 339
Kumičić, Eugen 264
Kundera, Milan 332
Kur'an 51

L

La Fontaine, Jean de 64, 182, 183
Lamartine, Alphonse de 210, 211
Lautreamont, Isidore Ducasse 273
Lazarillo de Tormes 131
Leconte de Lisle, Charles-Marie 253
Lederman, Franz 183
Leibniz, Gottfried Wilhelm 165, 174
Leopardi, Giacomo 211, 212
Lessing, Gotthold Ephraim 64, 182, 181
Levi-Strauss, Claude 21, 23
Li Bai 113, 114
Locke, John 165
Lodge, David 325
Longo 80
Lonnrot, Elias 101
Lorris, Guillaume de 106
Lucić, Hanibal 119
Lylye, John 145
Ljermontov, Mihail Jurjevič 216, 217

M

Machiavelli, Niccolo 124, 125
Macpherson, James 199
Maeterlinck, Maurice 274, 276

Mahdbhdrata 14, 46, 47, 50
Majakovski, Vladimir 286
Malinowski, Bronislaw 23
Mallarme, Stephane 274-276, 279
Mann, Thomas 307-309, 320
Manzoni, Alessandro 211, 258
Marcabrun 103
Marcijal, Marko Valerije 91, 92
Marinetti, Filippo Tommaso 285
Marinković, Ranko 321
Marino, Giovanni Battista 145, 149-151
Marlowe, Christopher 134, 194
Marulić, Marko 44, 141, 142
Matoš, Antun Gustav 284
Maupassant, Guy de 25 7
Mažuranić, Ivan 219
McLuhan, Marshall 11
Melville, Herman 249, 250
Menandar 71, 82
Menčetić, Šiško 119
Merimee, Prosper 211
Meung, Jean de 106
Mickiewicz, Adam 217, 218
Mihalić, Slavko 321
Milčinski, Maja 53
Miles, Konstantin 40
Miličević, Nikola 158
Milton, John 159, 160
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 143 , 145, 155, 156, 170-172
Montaigne, Michel Eyquem de 128, 129
Moreas, Jean 274
Mozart, Wolfgang Amadeus 177
Musorgski, Modest Petrović 214
Musset, Alfred de 211
Mutanabi 112

N

Nabokov, Vladimir Vladimirovič 324, 326, 327
Navagero, Andre 129
Nazor, Vladimir 284
Neruda, Neftali Ricardo Reyes, Pablo 318, 319
Newton, Isaac 165, 173
Nietzsche, Friedrich 2 7 1, 285, 308, 309, 332
Novak, Slobodan 321
Novalis , Friedrich von Hardenberg 196, 197

O

Otkrivenje 44, 45
Ovidije Nazon, Publije 89, 90, 150, 152

P

Paljetak, Luko 252
Pančatantra 49
Panini 50
Parmenid 72, 83
Pasternak, Boris 319
Pavličić, Pavao 334
Perrault, Charles 204
Perse, Alexsis Leger, Saint-John 318
Petrarca, Francesco 118 - 120 , 128, 129, 150, 271, 272
Petrić, Franjo 140
Petronije 91
Phanotep 40
Pindar 63
Pirandello, Luigi 297, 298
Pjesma nad pjesmama 44
Pjesma o Cidu 100, 166
Pjesma o kralju Nali 47
Pjesma o Nibelunzima 101

Pjesma o Rolandu 100
Pjesma uzvišenog (Bhagavadgita) 47
Pjesme s rijeke 40
Platon 40, 60-62, 72-77, 80, 108, 140
Plaut, Tit Makcije 81-83, 138, 142, 143, 170, 171
Poe, Edgar Allan 205
Poitiers, Guillaume de 103
Poslanice 45
Pound, Ezra 3 19
Preradović, Petar 219
Prevert, Jacques 246, 289, 319
Priča o Savitri 47
Protagora 68, 73
Proust, Marcel 14, 2 79-283, 289, 291, 294, 298, 300
Puškin, Aleksandar Sergejevič 156 , 214, 217

R

Rabelais, François 125 , 127, 129, 178, 179, 229
Racine, Jean 166, 168, 169
Ramayana 46-48
Reljković, Matija 64
Richardson, Samuel 175
Rilke, Rainer Maria 279, 280, 285, 289
Ritig, Josip 40
Roman o Tristanu i Izoldi 102
Ronsard, Pierre de 128, 129
Rossini, Gioacchimo 172

Rousseau, Jean-Jacques 189-192, 206, 207
Rowling, Joanne 197
Rudel, Jaufre 103

S

Saint-John Perse 318
Salinger, Jerome David 317, 318
Saltikov-Ščedrin, Mihail Jevgrofovič 64
Sannazzaro, Jacopa 131
Sapfa 30, 62, 84, 104
Sartre, Jean-Paul 309, 310, 312, 316
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 187, 198
Schiller, Friedrich 50, 195
Schönberg, Arnold 308
Schopenhauer, Arthur 34, 198, 309
Scott, Walter 203 , 204, 215
Seneka, Lucije Anej 90, 91 , 128, 169
Shakespeare, William 14, 55, 117, 129, 134, 135, 137-140, 150, 153, 155, 170, 182, 200, 214, 240, 343
Shelley, Percy Byshhe 202
Sinuheova priča 41
Slaming, Ivan 301, 321
Slovo o Igorevom pohodu 101
Sofoklo 64, 66-68
Sokrat 71, 73, 7 7
Solženjicin, Aleksandar 265
Spinoza, Baruch 165
Stendhal, Henri Beyle 227, 228, 230, 231
Sterne, Laurence 179, 180
Strindberg, August 260-262, 264, 276, 287
Sue, Eugene 254
Sveto pismo 19
Swift, Jonathan 176-179

Š

Šenoa, August 219, 264
Ševčenko, Taras 217, 218
Šimić, Antun Branko 303
Šole, Oto 280
Šolohov, Mihail 265
Šoljan, Antun 301, 321
Šoljan, Nada 161

T

Tales 72
Tasso, Torquato 147-150, 161
Teagen 22
Tecilazić, Vinko 281
Teokrit 79, 86

Thackeray, William Makepeace 236
Tieghem, Paul van 11
Tipitaka 48
Tirsa de Malina, Gabriel Tellez 152, 155-157, 171, 202
Tisuću i jedna noć 112
Tolstoj, Lav Nikolajević 240, 245- 248, 332
Tomasović, Mirka 163
Trakl, Georg 287
Troyes, Chretien de 102
Tukidid 76, 121
Turgenjev,Ivan Sergejević 239
Twain, Samuel Langhorne Clemens, Mark 250, 251
Tzara, Tristan 287

U

Ujević, Tin 321
Upanišade 46

V

Vede 17, 19, 36, 45, 46
Vega, Lope de (Lope Felix de Vega Carpio) 152-155,157
Ventadorn, Bernart de 103
Verga, Giovanni 254, 257
Vergilije Maron, Publije 13, 14, 55, 86-89, 108, 109, 123, 148, 160,295, 296, 320
Verlaine, Paul 274, 275
Vidrić, Vladimir 284
Vigny, Alfred de 210, 212
Vogelweide, Walter van der 103
Voltaire, François-Marie Arouet 164, 173-175, 180, 181, 189, 310
Vraz, Stanko 219

W

Werfel, Franz 287
Whitman, Walt 252
Wilde, Oscar Fingal O'Flahertie Wills 276,277
Wolf, Friedrich August 19
Wolfflin, Heinrich 144, 147
Wollstonecraft, Mary 202
Woolf, Virginia 294
Wordsworth, William 199, 200

Y

Yourcenar, de Crayencour Marguerite 320,321

Z

Zaratustra 34, 38, 285
Zbirka deset tisuća generacija 114
Zbirka deset tisuća listova 114
Zlatarić, Dinka 149
Zola, Emile 254-257, 264,276

BILJEŠKA O AUTORU

Milivoj Solar redoviti je profesor na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Rođen je 8. travnja 1936. u Koprivnici, gdje je završio osnovnu školu i gimnaziju. Diplomirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu filozofiju i jugoslavistiku, a 1964. je i doktorirao tezom o književnom djelu Frana Galovića. Zaposlio se na istom fakultetu 1963. kao asistent, pa je izabran za docenta, izvanrednog te redovitog profesora (1976) na Katedri za teoriju i metodologiju proučavanja književnosti. U razdoblju 1987-1990. bio je ministar prosvjete i kulture u tadašnjoj Vladi SR Hrvatske. Predaje uglavnom kolegije iz teorije književnosti, metodologije znanosti o književnosti i suvremene svjetske književnosti studentima komparativne književnosti i studentima poslijediplomskog studija književnosti. Osim na matičnom, predavao je kao gost i na više drugih sveučilišta. Bavi se i uredničkim radom, pa je tako, između ostalog, s akademikom Vlatkom Pavletićem glavni urednik edicije VRHOVI SVJETSKE KNJIŽEVNOSTI. Dobitnik je Nagrade grada Zagreba (1972) te nagrada "Božidar Adžija" (1975) i "Vladimir Nazor" (1977).

Osim brojnih rasprava, eseja, prikaza i osvrta u novinama, časopisima i zbornicima, te predgovora, antologija i pogovora, objavio je i knjige:

Pitanja poetike, Zagreb, 1971; *Ideja i priča*, Zagreb, 1974, drugo izdanje 1980; *Književna kritika i filozofija književnosti*, Zagreb, 1976; *Teorija književnosti*, Zagreb, 1976, devetnaesta izdanje 2001; *Uvod u filozofiju književnosti*, Zagreb, 1978; *Smrt Sancho Panze*, Zagreb, 1981; *Suvremena svjetska književnost*, Zagreb, 1982, treće izdanje 1997; *Mit o avangardi i mit o dekadenciji*, Beograd, 1985; *Eseji o fragmentima*, Beograd, 1985; *Filozofija književnosti*, Zagreb, 1985; *Roman i mit*, Zagreb, 1988; *Teorija proze*, Zagreb, 1989; *Laka i teška književnost*, Zagreb, 1995; *Vježbe tumačenja*, Zagreb, 1997; *Edipova braća i sinovi*, Zagreb, 1998. i *Granice znanosti o književnosti*, Zagreb, 2000.

Milivoj Solar
POVIJEST SVJETSKE KNJIŽEVNOSTI

Golden marketing
Zagreb, Jurišićeva 10

tel.: 01/48 10-819, 4810-820
faks: 01/4810-821
e-mail: golden-mark eting@ zg.hinet.hr
www.golden-marketing.hr

Urednik
Radule Knežević

Izvršni urednik
Ilija Ranić

Lektor
Zlatan Mrakužić

Korektorice
Nataša Polgar
Sanda Uzun-Ikić

Likovno rješenje korica
Studio Golden, Jasna Goreta

Računalni slog i prijelom
Mirko Banjeglav

Tisak i uvez
Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

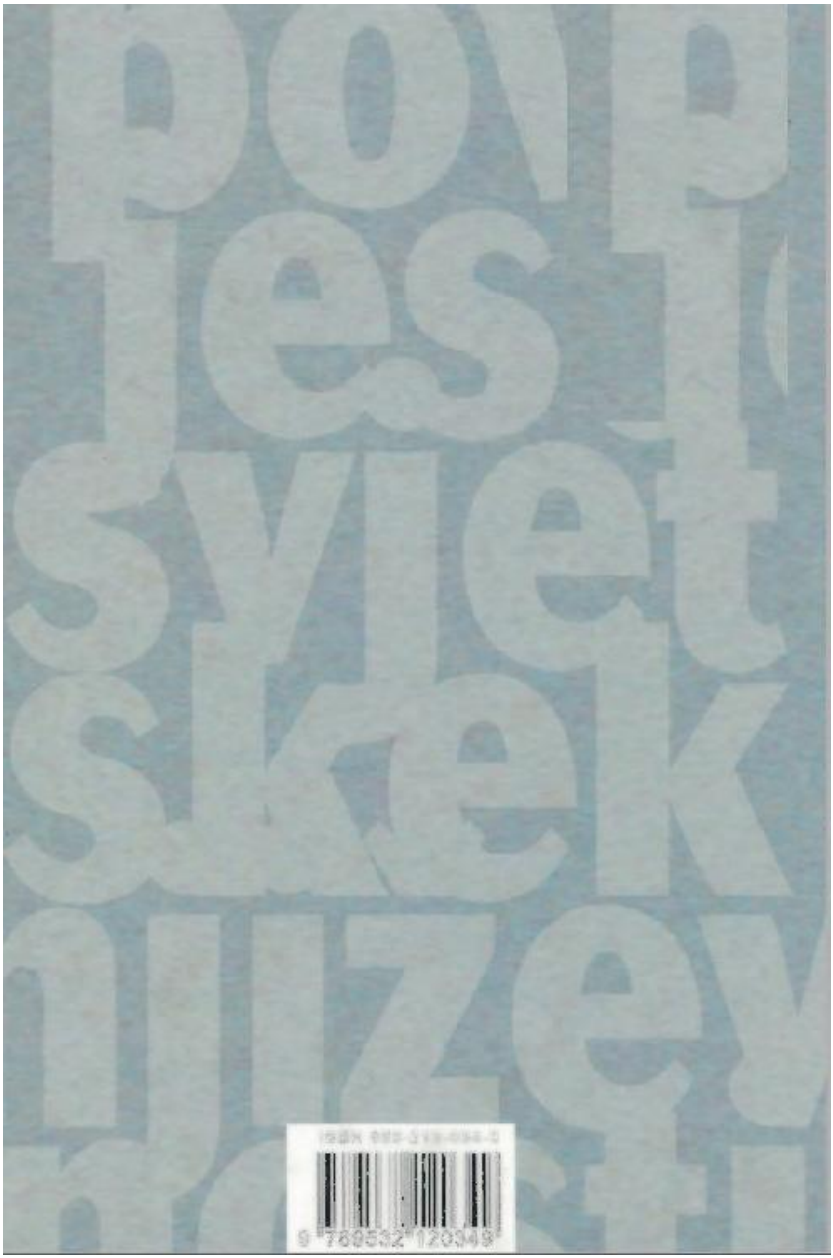
CIP – Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

UDK 82(091)

SOLAR, Milivoj
Povijest svjetske književnosti : kratki pregled / Milivoj Solar. - Zagreb : Golden marketing, 2003.

Bibliografija.

ISBN 953-212- 034-3

I. Svjetska književnost - Povijesni pregled

421204044